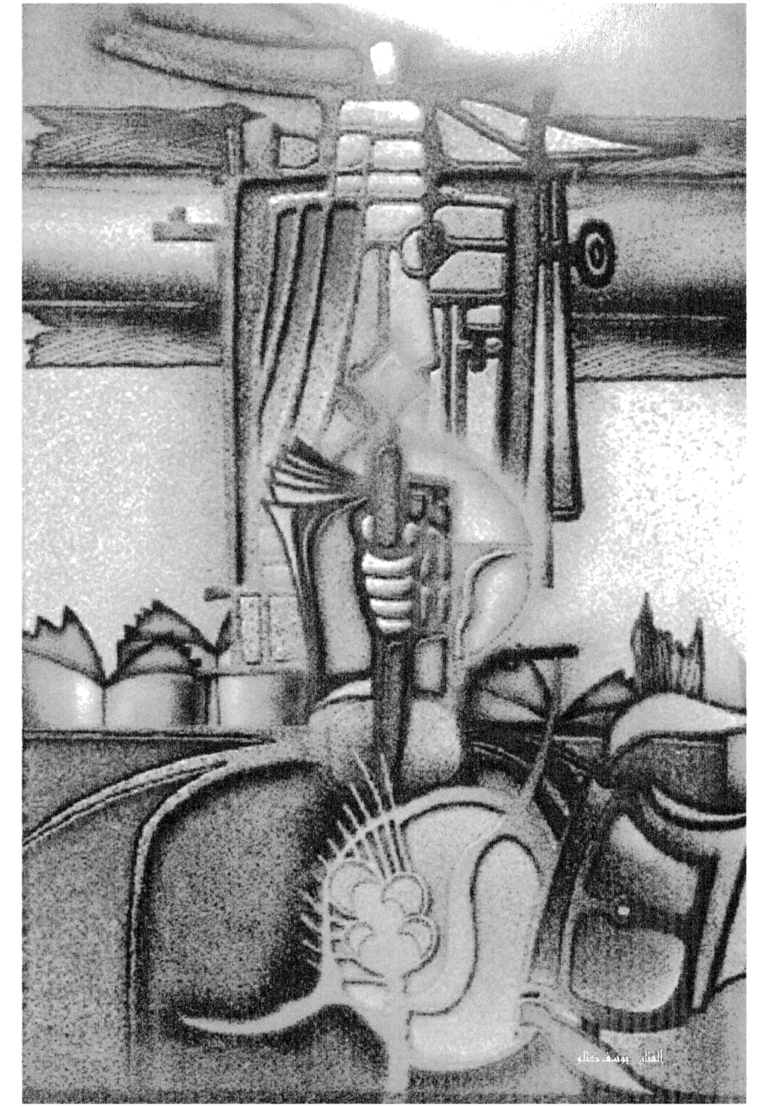


العدد الثامن والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية
W-BOUGUEREAU-1882


الفنان : يوسف كللو



لماذا مجلة عمان

مثلما كان السؤال يتردد دوماً، لماذا لا تحتل عمان المكانة الأولى في الوطن العربي على صعيد الصحافة والإعلام.. يتردد السؤال الآن، لماذا لا تكون عمان مركزاً ومنطلقاً للثقافة في الوطن العربي..؟

ومن المؤكد أن السؤالين يستندان إلى طموح مشروع، ومبررات موضوعية قوية، فالصحافة، والثقافة، لا تنموان ولا يكبر دورهما أو يتعاظم فعلهما إلا من خلال أجواء مفعمة بالحرية والديمقراطية، فهي التربة الصالحة لنبتتيهما. وفي مثل حالتنا الأردنية الراهنة، لا بد وأن يشكل (السؤالان) تحدياً إيجابياً، يدفع القائمين على هذين القطاعين إلى البحث والحوار عن صيغة تجعل إمكانية الانتقال بهذا (الطموح) إلى واقع ملموس، الهدف المركزي.

إنها دعوة للحوار تنطلق من قناعة راسخة أثبتتها العقود الأربعة الماضية، حيث استطاعت الكفاءات الأردنية (المغتربة) أن تؤسس (للغير) صحافة متميزة، جعلتهم أكبر من حجمهم، ومنحتهم أدواراً هي فوق طاقتهم، وأقل من وعيهم، وفي الوقت ذاته كان المثقف الأردني أديباً، أو شاعراً، أو روائياً، يفرض حضوراً متميزاً على الساحة العربية في ظل ظروف معيشية ونفسية غير متكافئة مع زملائه المثقفين في تلك الأقطار، التي اضطرته ظروف عديدة للعيش بها.

ومهما يكن من أمر، علينا أن لا ننظر للماضي بغضب، فالتأسيس لمرحلة جديدة – رغم الصعاب – من صفات الأمم الحية التي تملك القدرة على تجاوز جراحها، ومرارتها. وعاصمتنا اليوم هي باعتراف الجميع، نجمة ساطعة في سماء الوطن الملبد بغيوم الفرقة، والخلافات، والتناحر، والظلم أيضاً، وعاصمتنا اليوم، بوصلة للتائهين، والمضللين، والمتنكرين لتاريخهم، وتراث أمتهم، ترشدهم إلى جادة الصواب وصفاء السريرة وإلى كلمة سواء.

من هنا كانت مجلة عمان، فهي هدية أمانة عمان الكبرى للنخبة الطيبة من أهلها، يلتقون من خلالها مع طاقاتنا الثقافية والإبداعية لتشكل – بإذن الله – إضافة نوعية إلى الإصدارات الثقافية المختلفة على ساحتنا الديمقراطية، كي ينتقل هذا الفعل الثقافي المؤسس على الحرية واحترام حقوق الإنسان، في إطار من أدب الحوار، على باقي أجزاء وطننا العربي الكبير.

عندها فقط سنشعر أننا أسهمنا بجزء من واجبنا تجاه عاصمتنا التي قبلت التحدي خلال سنوات تطورها، بصورة لا يصدق العقل الإحاطة بهذه الإرادة القادرة على صنع ما يشبه (المعجزة). فخلال أربعة عقود من الزمن، واجهت عمان أربع هجرات متتالية (٨٤٩١، ٧٦٩١، ٣٨٩١، ٠٩٩١) واستقبلت من الأعداد البشرية، ما يفوق طاقة مدينة بحجم إمكاناتها ولكنها كانت تفتح ذراعيها، وتستقبل القادمين مبتسمة غير يائسة، متسامحة غير حاقدة. ومن عاصمة تكاد العين المجردة ترى حدودها الجغرافية إلى عاصمة تحتضن حوالي ثلث سكان المملكة عدداً، وتترامى أطرافها لتشمل عشرات الأضعاف من مساحتها السابقة.

تلك هي (عمان) التي تستحق منا أكثر من مجرد (مجلة ثقافية) لأنها قدمت لنا أنموذجاً يصلح أن يكون ثقافة متكاملة في الحب، والعطاء، والحرية، والبحث عن الحقيقة، والانطلاق نحو مستقبل واعد للأردن وأشقائه في الوطن العربي.

والله من وراء القصد.

كلمة لا بد منها

قبل أربعة عشر عاماً وستة أشهر صدرت مجلة عمان الثقافية، وتصدرت صفحات العدد الأول هذه الكلمة "لماذا مجلة عمان" التي كانت مسك البداية، وها نحن نعيد نشرها اليوم لتنشيط الذاكرة بالأسباب الموجبة لإصدارها آنذاك، فقد تصلح أن تكون – أيضاً – مسك الختام، ومناسبة لاستعراض سيرتها ومسيرتها، تقييماً موضوعياً ونزيهاً لصالح هذه السيرة والمسيرة، أو العكس.

"وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض"

صدق الله العظيم

المحرر





الأغلفة الخارجية للفنان :

أدولف ويليام بوجيرو



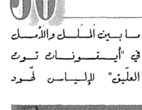
4

لغة الرواية في نبوءة فرعون لميسلون هادي



36

ما بين الملل والأمل في "أيقونات توت العلّيق" لإلياس لحّود





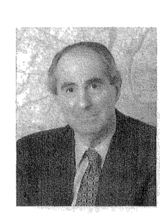


44

الدم والقميص والرؤيا في ديوان " كمنجة التوت " لمحمد يوسف

60

حوار نادر مع الروائي الأمريكي فيليب روث

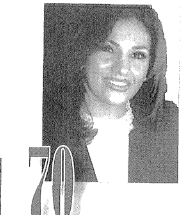


المحتويات



AMMAN 148

تشرين الأول / ٢٠٠٧



٧٠ حوار مع الكاتبة السعودية زينب حفني



٨٨ فيلم (سمكة كبيرة) للمخرج تيم بورتون



المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٢/٢٠٠٢/د)

التصميم / الأخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

تنويه واعتذار : في العدد الماضي من «عمان» حدث خطأ في عملية الإخراج بحيث نسب إلى الكاتب المغربي موضوع «شرح كالعنكبوت» في حين أن الموضوع هو للكاتبة والروائية المغربية الدكتورة زهور كرام، فمعذرة من الكاتبة على هذا الخطأ غير المقصود.

المحرر



لغة الرواية في نبوءة فرعون لميسلون هادي بين التناصّ الديني والذاكرة الشعبية

د. إبراهيم خليل *

تذكّرنا رواية ميسلون هادي "نبوءةُ فرْعَوْن" بقصّة موسى -عليه السلام- وأمّه التي أخفته في صندوق، وألقتْ به في اليمّ، ثمّ انتهى به المطاف إلى نشأته في قصورِ الفرْعون بمصْر. لكنَّ ميْسلون هادي لم تتقيّدْ بالحكاية، ولا بالأسْماء، ولا بالمراحلِ التي مرّتْ فيها، ولا حتى بالنّهاية التي انتهتْ إليها باختفاء (يَحْيى) الطفلِ الذي وُلدَ يوْم ضَرْبة(بوش) واختفى في غموض بَعْد ثلاثةَ عَشَرَ عاماً، يومَ ضَرْبة (بوش) الابن.



ميسلون

يقفُ القارئُ، في بداية الحكاية، أمامَ حدثيْن مُتزامنَيْن، الأوّل منْهما: ولادةُ يحيى على سجادة تسميها الأسْرة سجادة الفصول الأرْبعة، في أيام الحرْب التي سُمّيتْ في ذلك الحين حَرْبِ تحرير الكوَيْت. والحدث الثاني، هو القصف الذي بدأ، وفيه قتلَ والدُ يحيى منصور ماشي السالم دار. وتطلقُ بلقيسُ على وليدها الجديد هذا اسْمَ يَحْيى، لأنها أنْجبتْهُ في الأحد الأول من شعْبان، الذي يسبق رمضان، وهو يوم (زكريا) الذي هو موْسم يَشهدُ بعْض الطقوس الدينية الخاصّة. ولعلها اختارتْ هذا الاسم، دون غيْره، تشبيهاً للمولود، أو تيمّنا بالنبي يحيى، ولعله، أيضاً، رمزٌ – من قبيل المفارقة- إذْ يُمثّل يحيى (الفعل) نقيضاً على صعيد المدلول للفعْل ماتَ، أو يَموتُ، الذي ينطبق على الأب، ومن هنا يأتي تعمّد المؤلفة كتابة الاسم كما لو كان فعْلاً (يحيا) مخالفةً بذلكَ إحدى قواعدِ الإمْلاء الخاصّة بهذه الكلمة.

ويُبْدي الطفلُ، مثلما نلاحظ، نبوغاً بَعْدَ أنْ حلّت عقدة لسانه، ونَطَقَ، وذهبَ إلى المدرسة، وبلغت سنُّه الثالثةَ عشْرَة. ويجتذبُ أنظار إخوته، واهتمامَهم، لافتاً منْ حوله بجماله الفاتن، وبهائه النّادر وجودُه. وأما ذاكرتُه، وقدرته على حفظ الأسماء، والسّور، والآيات، والأرقام، فشيءٌ لا يُصدّق.

رمزيّة المرآة:

ذلك كله لا يلفتُ الانتباه كثيراً، إنما الذي يلفت النظر هو تعلقهُ بالمرآة المَكْسورَة، التي كان يحبّ منذ صغره، وقبل أنْ يتكلم، النظر فيها، والتحديق بصورته ضاحكاً، أو ساخراً. ولعل هذه المرآة تقابلُ، على الطرف الآخر، تلك المرآة التي يحدّق فيها الأبّ – ونظنُّها إشارة إلى بوش الأب – متسائلاً منْ هو أقوى رجل على الأرض؟ ثمّ يُحدّقُ فيهاً الابن متسائلا السؤال نفسه، في تشكيلٍ رمْزيٍّ يجْعل المرآة كائناً حيّاً يتكلّمُ، ويجيبُ عن السؤال. لكن يحيى يفقد المرآة، ثم يعثر عليها تحت السجادة، وبجانبها حيةٌ أشاعتْ الذعْرَ

بين أفراد الأسرة.

ومن اللافت للنظر تكريرُ ذكر الحيّة، وملكة الحيّات، في هذه الرواية، مما ينبّه إلى المدلول الرمزي الذي ترتبط به لدى الذاكرة الشعبيّة، والدينيّة. فمن المعروف أنّ الحية هي التي أغوت حوّاء، وآدم، وأغرتهما بالأكل من الشجرة، ففقدا بسبب ذلك الفردوس، وأُخرجا من الجنة، ليعيشا بقية حياتهما في الدنيا الزائلة، الفانية، هما وأولادهما، وذرّيتهما من بعدُ. والأفعى هي التي التهمت العشب الذي يمنح الكائن الحي القدرة على الخلود، والنجاة من الموت، والتمتّع بالبقاء الأبديّ، في ملحمة جلجامش. ولهذا فهي، وفق المعتقدات الشعبية، من أطول الكائنات الحيّة عمْراً. وسوف نجد الكاتبة - ميسلون هادي - تكرّرُ ذكر الحية في الرواية، مشيرة إلى علاقتها باختفاء يحيى في أثناء الحرب الأخيرة، التي بدأت قبل عيد الأم بيوم واحد، في بغداد، وكان اختفاؤه في الأيام الأربعة الأولى من نيسان (إبريل) ٢٠٠٣.

وهذا الاختفاء يمثل العقدة الكبرى التي تحاول بلقيس الكشف عن أسرارها دون فائدة. فأين ذهب يحيى؟ هل قتل عندما سقطت القذيفة قبيل الفجر، وأدت إلى تطاير الأبواب؟ أم أنه اختطف؟ أم اعتدت عليه الحية التي شوهدت تتبعه في المرة الأخيرة التي رأته فيها (شاكرين) لدى سقوط القذيفة المذكورة؟ أم أنه غرق في النهر مثلما يخبرها العراف؟

نكتشف في نهاية الرواية ما الذي تومئ إليها الكاتبة بنبوءة الفرعون.

فعندما سعدَ الابن بما حققه من انتصارات في العراق أدت إلى تفكيكه، ونشرِ الدمار والخراب في عاصمة الرشيد، وقف أمام الحوض الزجاجي (الأكوريوم) الذي تتراءى له فيه مخلوقات عجيبة، متسائلاً: من هو أقوى رجل على الأرض؟ متوقعا أن تجيبه هاتيك المرآة: أنتَ هو الأقوى. لكنه، بدلا من ذلك، رأى يحيى ينظر إليه ساخراً من خلال الحوض الزجاجي.

وبذلك تكتمل حلقات السلسلة، وتنتهي الرواية.



النسيجُ المَحْكيّ:

أما التفاصيل التي نسجَتْ منها ميسلون هادي هذه الحكاية، ولا نقول القصّة، باعتبار أنْ ليس ثمّة قصّة في الواقع، وإنما حكاية بالمفهوم الذي يعني عند جيرار جانيت المادّة المكتوبة، بما تنطوي عليه من محذوف ومضمَر، ومن مُعْلن أو مرْجأ. فهي حكايةٌ مادّتها من التناصّ الذي يغْرُف من الكتب المقدسة، والمعتقدات الدينية، واللغة القائمة على توظيف ما في الذاكرة الشعبيّة من رموز، ودلالات.

فأوّل ما يجْبَهُنا في رواية ميسلون هادي هو استخدام لغة الحكاية الخرافية، أو الأسطوريّة، القائمة على إيجاد علاقات غيْر منطقيّة، ولا مألوفة، ولا نَسَقيّة، بيْن الأشياء التي تدلّ عليها، وتشير إليها، مع محاكاة لغة الحكايات القديمة، الدينيّة منها وغير الدينيّة. فهي على سبيل المثال - لا الحصر - تحدّد تاريخ ولادة يحيى بأسلوب تحاكي فيه أسْلوبَ الرواة والإخباريّين، وكتاب الحوليات، والسّير. تقول: "وفي نهاية القرْن العشرين، وأواخر العصر التلفزيوني الوسيط، وهو الذي يقع بين أيام أورزدي باك وليالي الستلايت، أي العصر الذي يفصل بين أعوام الموسكو فيتش وسنوات المنيفست، ولدت بلقيس بنورة ابنها يحيى منصور ماشي السالمدار." (١)

وهذه البداية تضعنا على طريق غير مألوف، ودرْب استثنائيّ غيْرُ مسْبوق. إذ تجمع في لغتها بين عبارات تنحو منحاها القديم الكلاسيكي، وعبارات أخرى تتألف من مفردات يعارضُ بعْضُها بعْضاً كالستلايت والموسكوفيتش. واختيار الاسم يحيى منصور ماشي السالمدار اختيارٌ غيْر عشوائي، ففي كل جزء منه إيحاءٌ بالمفارقة، فالابن لمْ يعشْ، والأبُ غير منصور، ولا ماش، وغير سالم الدار. وهذه البدايةُ، مثلما أشرنا، تمهّد - في الحقيقة - لحكاية يحيى، الذي ولد في ظروف الحرب، والنبوءة، والموت.

فعندما لمْ يعدْ الأبُ من حفر الباطن، وانفضّ عزاءُ منصور، أرضعتْ بلقيس ابنها يحيى من ثدييها لبنا مرّاً، وهي مغثوثة، فراح يتقلّبُ في فراشه من الوَجَع، ولا يكفّ عن الصراخ ليلا نهاراً، إلا عندما تأخذه في حضنها، وتمشي به بين الحُجُرات، فيهدأ، ثم يعاود بكاءه العالي، وهو يتلوّى(٢).

بذلك تتداخلُ لغَةُ الرواية بالتراث الإخباريّ، المطبوع بأسلوب الرواة، والإخباريّين، وكتاب السير، ولغة التقاليد الشعبية، والعادات المتوارثة جيلا بعد آخر، ومن لجوء إلى التداوي بالأعشاب. فتأتي هنيّة - ضرة بلقيس- وتنصحها بالقونداغ، وهو مزيج من الأعشاب: كالبابونج، والهيل، واليانسون، والكمون، والسّعْدة، يُجْمع كله في إناء، ويُترك على النار إلى أن يغلي مدة، ثُم تسْقي منه يحيى بالملعقة الصغيرة، فيرتجفُ فمه لدى ملامسة الشراب، ويمرّر لسانه الصغير على شفتيه، قبل أنْ تهدأ نفسُهُ، وتخفّ آلامه(٣). ولا ريْبَ في أن ذلك كله ممّا يلقي الضوء على علاقة الحكاية بالذاكرة الشعبية. إذ ينْبغي على القارئ الضّمْني أن يستعيد، وَفْقا لخبرته بهذا التراث، معاني الألفاظ. فالمغثوثة هي المرأة التي أصابها الحزن، والنكد، لوفاة أحد الأقارب، ويعتقدُ عامّة الناس أنّ حليبها الذي يرضعهُ المولودُ يخالطه شيءٌ غيرُ قليل من ذلك الحزن، وذياك الكمد، فيتأثّرُ به، فيتألم، ويتوجّعُ، بسبب ذلك، ويمتنع عن النوم، ويكثر صياحُه، وبكاؤه. والغثّ في العربية غير



السّمين، والمغثوثة بهذا المعنى تحتاجُ لما يُشفي وليدها، فتلجأ لمثل هذه الوصفة، التي تذكرنا بوصفة أم مازن في رواية بتول الخضيري:" غايب(٤) "

وتفرطُ ميسلون هادي في تتبّع هذه الجوانب من لغة الحكاية. وهي جوانبُ تقودنا للغوْص في المعتقدات. فعندما تأخّر يحيى في النطق، تلجأ بلقيس لوسائلَ عديدة لعلاجه منها: أنْ تسقيه، بناءً على نصيحة إحداهن (فوْح التمّن) الأرُزّ فيما أعلم، وتدورُ به من عرّاف إلى عرّاف، ومن وليّ صالح لوليّ صالح آخر. وتذهبُ به مراراً إلى شريعة النهر في المكان الموسوم (بخَضْر الياس) وفي ذلك المكان توجدُ عينُ ماء اسمُها عيْن ماء عليّ - الأسماء عتباتٌ مثلما يُقال في الأمثال - وماء تلك العين يُشفي الأطفال من الخرس.

فالشيوخ، والعرافون، والأولياء الصالحون، الذين تُقدم بين أيديهم النذور، ويقدمون لزبائنهم التمائم، والأحْجبة، جزءٌ لا ينسلخ عن أجزاء الحكاية الشعبية الدارجة. فالنهْرُ له شريعة، واسم المكان خضر إلياس، بما له من قدسية لدى العامة. وماء العين، بحكم أنها ماء علي، يشفي من الحبْسة. وأي شيء من الأشياء التي يجري ذكرُها في الحكاية يتحوّل إلى رمْز، وإنْ لم يكن رمزاً، فهو على الأقل إشارة تومئ لأشياء في عالم الغيْب، وليس عالم الشهادة. فعندما هيأت بلقيس طبقا من حلوى الحليب بالأرز، وأرادت وضعه في صينية فيها بعْض الأوراق، والأعواد من شجرة الآس، تذكرت في تلك اللحظة منصوراً، فانحدرت من عينيها بعض الدموع، التي سقطت فوق أعواد الآس، عندئذ حدثَ ما لا يتوقعه القارئ، وهو معجزة لم يصدقها حتى يحيى نفسُه، ابن السنوات الخمس، لما فيها من الغرابة، ومفارقة الواقع؛ فقد رأى في تلك اللحظة " طاع الأرض، وسليل الماء، عود الآس، وهو يرتوي من دموعها، ويتحول من غصن صغير إلى أيْكة عملاقة، تلتفُّ حولها أغصانٌ هائلة، من الفستق الأخضر، وعندما همّتْ بلقيس بالصعود، شهق يحيى من الخوف، وسمعها تقول له هيا.. تعالَ.. بإمكانك الصعود.. فنطقَ لأوّل مرة بيبي..(٥) ".

فالطفل يحيى نطق نتيجة ما رآه من (رؤيا) أو حلم، ومثل هذا لا يحدث في السرد الحكائي العادي، الذي يقوم على اختراع حكاية منْ مؤلف ضمْنيّ، يوحي بها إليه مؤلف حقيقيٌّ، وإنما نحن أمام حكاية مادتها مقتبسة من المتخيّلات الشعبية، ومن الرؤى، والكوابيس، والأحاجي الرمزية السائدة. كأنما تريد الكاتبة أنْ تلقي بنا في صميم البنية الذهنية، والعقلية، للشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها شخوص هذه الرواية. فعندما يتخلخل أحد أسنان يحيى اللبنية، ويظن أن السنّ قد كُسرتْ، تأخذها الأم منه، فيما يشبه المشهد الدرامي، ضاحكةً، مستبشرةً، ثم تلقي بها بقوة تجاهَ عين الشمس، وهي تردّد:

- يا عين الشمس خذي سنّ الحمار، وأعطنا سنّ الغزال.

ويحيى يسمع، ويصدّقُ - المسكين - ما يسْمع، متابعاً بنظره السنّ، وهي تهوي مُستديرةً في مكان قريب، لتسقط عند جذع شجرة الآس، التي كان يجلسُ قرْبها قبل قليل. فارتعد قلبُه، وارتجفَ، وكادَ يبكي، لأنّ السنَّ ضلتْ طريقها إلى الشمس(٦).

وبمثل هذه الطقوس تضفي الكاتبة ميسلون هادي على الحكاية طابعاً مستمداً من اللغة المستخدمة في الحكايات الشعبية. عين الشمس، سنُّ الحمار، سنُّ الغزال، ولوقْع هذه الكلمات على مستخدميها أثرٌ لا يقلّ عن أثر السِّحْر. فالطفلُ يرتجفُ هلعا، ويرتعدُ باكياً، اعتقادا منه بأنّ الشمْس - فعلا - لن تعوضه عن سنه المفقودة بأخرى أفضل: سنّ الغزال. وقد كثرت العودة لمثل هذه الحكايات في الرواية، إلى جانب الأساطير، والخرافات، وقصص الحيوان، مما جعل النبوءة في الرواية أشبه (بكولاج)(٧) قصصيٍّ، وفسيْفساء من نصوص عديدة، انتقتها الكاتبة بعناية لافتة، لتضفي على روايتها طابَعَ الحكاية الشعبية، المستوحاة من الذاكرة الجمْعيّة. فعندما يتساءل يحيى عن الموت، ولماذا لا يعيش النّاسُ إلى الأبد، تروي له بلقيس حكاية عفان الذي كان يودُّ أن يستمر حياً إلى اليوْم الذي يُبْعثُ فيه النبيُّ محمّد (صلى الله عليه وسلم) في آخر الزمان.

وتقول تلك الحكاية إنّ أحداً لا يستطيع أنْ يعيش حتى ذلك الوقت، إلا إذا شربَ من ماء الحياة، ولا يستطيع أن يشربَ من ماء الحياة، إلا منْ يعبرُ بحرَ الظلمات، ولا يكون ذلك إلا بالحصول على خاتم سليمان. وذلك لا يتحقّقُ إلا بمساعدة ملكة الحيّات، التي تحْرُسُ جثمانه، فإذا ما احتيل على الحيّة دلّت من ينْجح على عشْبَة منْ أخذها، ودهن بها قدميْه، مشىً على البحر، فلا يبتلان، ولا يغرق، فإذا عبَر الأبحر السبعة، وصل إلى مدفنِ سليمان، وهناك تنقاد له الإنس، والجنُّ، والطيْر، والوحوش، وجلّ المخلوقات.

أما عفان، فقد اجتاز هاتيك المراحل طرّاً، واقترب من السرير الذي عليه جثمان سيدنا سليمان، وأرادَ أنْ يأخذ الخاتم من إصبعه، فتصدت له حية عظيمة، وأفزعته، وزعقت في وجهه زعقةً، ارتعد منها المكان، وتطايرَ الشرَرُ، وقالت الحيّةُ لعفان: ويْحك، إنْ لم ترجعْ أهلكتك.

فاشتغل عفان بالأقسام، والعزائم، ولم ينزعج من تلك الحية، فإذا بها تنفخ نفخة عظيمة كادت تحرق ذلك المكان، ثم قالت له:

- ويلك، إنْ لمْ ترْجعْ أحرقتُك.

فلما سمع صديقه (بلوقيا) ذلك الكلام من الحية خرّ مغشياً عليه، ثم غادر المغارة. أما عفان، فقد تقدّمَ من الجثمان، ومدَّ يده، ولمس الخاتم، وأراد أن يسْحبَه، فإذا بالحيّة تنفخ (عليه) وتحرقه، وتحوله إلى كومة من رماد. أما (بلوقيا)، فسقط ثانيةً مغشيّاً عليْه، ولما أفاق راح يبكي بكاءً شديداً، وهو يتذكّر قوْل الحيّة:

- هيهاتَ أنْ يقدرَ أحدٌ على أخْذِ الخاتم(٨). "

تجتمع في هذه الحكاية الكثير من خواصّ السرد الشعبي، والديني. فهي تدور حول أحد الأنبياء، هو سيدنا

تقول الحكاية أن أحداً لا يستطيع أن يعيش إلاّ إذا شرب من ماء الحياة ولا يستطيع أن يشرب من ماء الحياة إلاّ من يعبر بحر الظلمات

سليمان، الذي دانت له الإنسُ، والجـنّ، والطيرُ، والحيوان. لكنّ الخاتم، وما يتصل به من حواش، وملاحق، مما أضافته الحكايةُ الشعبية، وألصقه رواتها بها في عصور متأخرة، نُسجتْ فيها حكاياتٌ كثيرةٌ تدور حول هذا النبي. وفيها من القصص الشعبي، والملاحم، والأساطير، البحثُ الدائم عن العشبة التي تمنح الإنسان الخلود، وتجنّبه الموت. كذلك البحثُ عما يُسمى ماء الحياة. وقد وردتْ هذه الإشارةُ، سواء إلى العشبة، أو إلى ماء الحياة، في أكثر من موْضع. في ملحمة جلجامش، وفي قصة الخضر.

وفيها من قصص الحيوان ما فيها، لأننا أمام حية تتكلم، وتقوم بواجبها في حراسة الخاتم، كأيّ مارد من المردة. وفيها من الحكاية الشعبية طابعها الغرائبي، الذي لا يهتمّ بالمنطق الطبيعي (المادي) الذي تقوم عليه المحاكاة. فالرجل يسير فوق الماء، وقدماه لا يبتلان، ولا يغرق، ويعبر الأبحر السبعة، التي لا تذكر لنا الحكاية في أي جهة من الكون تقع، ولا إلى أي اتجاه يعبر. والأفعى تطلق في كلّ نفخة من فمها ناراً تحرق المكان، وتحول الرجل (عفّان) إلى كومة رماد. وهذا كله مما ينسب إلى الغريب، والعجيب، الذي تحفلُ به ألف ليلة وليلة.

ولا ريب في أن غاية الكاتبة من إقحام مثل هذه الحكايات يتجاوز إلهاب الخيال، وشحذ التصوّر الذهني لدى القارئ، إلى إضفاء ملامح الغرائبي على الواقع المأساوي الذي عاشه العراقيون بيْن حربين، أولاهما بدأت عند ميلاد يحيى، والأخرى انتهت باختفائه الغامض، كأنه هو الحمْل (الجنين) الذي ضاق به رحم العراق في هذا الزمان.

اللغة والرموز الحكائية:

ومن الناحية الفنية اصطبغت الرواية بالصبغة الشعبية على صعيد اللغة، فضلا عن الحكاية. فنحن أمام رموز تعبّر عن توق الإنسان لامتلاك القدرة على تغيير الأشياء، وتحدي المستحيل. فالخاتم رمزٌ يحقق به الإنسان ما يعجز عن تحقيقه في الواقع. والحيّة



ترمز لتلك القوة الطاغية الكبرى التي لا سبيل إلى تجنّب أثرها. والبحور السبعة، فضلا عن بحر الظلمات، رموزٌ تشير إلى المسافة الكبرى بين ما يتمناه المرء، وما يحقّقه فعلا، وهي، في الوقت ذاته، تعبيرٌ عن العقبات التي تعترض الطريق إلى الهدف الذي يسعى بطل الحكاية لتحقيقه.

الخرافة الشعبية:

وظاهرة الاستعانة ببعض الحكايات الخرافية، والشعبية، أو تلك المقتبسة من ألف ليلة وليلة، تتجلى في هذه الرواية تجليا لافتاً للنظر.

فعبارة "كان يا ما كان " من التعابير التي يألفها قارئ رواية نبوءة فرعون، وهي جملة تُفتتح بها عادةً الحكاية الشعبية المتداولة في أوساط عامة الناس، وفي السير الشعبية التي ألفت في عصور متأخرة من الماضي. وتكرارها ههنا، في الرواية، جاء على سبيل الاقتباس، أولا، وعلى سبيل المحاكاة الساخرة من جهة ثانية. فقد روى الرجل العجوز، الذي مر ببلقيس، وهي تجلس على شاطئ النهر، حكاية المارد(أوف) قائلاً: " كان يا ما كان، وعلى الله التّكلان، كان في قديم الزمان، رجلٌ تاجرٌ من مدينة المَوْصل، خرج ذات يوم إلى الشام في تجارة، وسأل بناته الثلاث عن طلباتهنّ، فذكرت كلّ واحدة منهن طلبها، الكبرى

طلبت إزاراً مخرّماً، والوسطى قماش الكجرات، أما الابنة الثالثة الصغرى، فقد طلبت فستاناً من اللؤلؤ في قمْع جَوْزة.

ذهب التاجرُ إلى بلاد الشام، ولم ينس ما طلبته بناته.

وفي طريق العودة إلى الموصل وقفت القافلة للراحة، فانتحى التاجر ظل شجرة، وتذكّر طلب ابنته الصغرى. وأسف لأنه لم يستطع إيجاده، فانبعثت من فمه حسْرةٌ طويلة بألم (أوف) وإذا بمارد جبّارٍ يَمْثل أمامه، ويصيح به، قائلاً:

- شبّيك لبّيك، عبدك أوف بين يديك.

فأجفل التاجر، وسأله عن أمره، فقال له المارد:

- أنتَ ناديتني

قال التاجر:

- ولكني لم أنادكَ

قال المارد:

- بل ناديتني عندما صحْتَ أوف، وذاك هو اسمي، وأنا لبّيْتُ النداء.

ضحك التاجر، وقال:

- إنما تأوّهْتُ فقط، لأنني تذكّرْتُ طلب ابنتي الصغرى الذي لم أسْتطع تحقيقه.

قال المارد:

- وما هو طلبها؟

أجاب التاجر:

- فستانٌ من اللؤلؤ في قُمْع جوزة، وهذا مستحيلٌ تحقيقه. فكيف يمكن جمْع فستان من اللؤلؤ في قمع جوزة؟

استهان المارد بالطلب، ووعده بان يحضره حالاً. وفي غمْضة عيْن كان الفستانُ اللؤلؤيّ في قمع الجوزة بين يدي الرجل التاجر، الذي ابتهج بذلك كثيراً(٩).



تقوم هذه الحكاية المكتملة ذات البداية، والوسط، والنهاية، على وظائف سردية متعددة، تذكرنا بأساسيات الحكاية الشعبية والخرافية. فالرجل ينتقل من المَوْصل إلى الشام للتجارة، وهذه هي وظيفة التحوّل أو الانتقال. والابنة الصغرى تطلب شيئا مستحيلا تحقيقه. وهذه هي وظيفة الاستحالة، وهي تشبه وظيفة الحصول على التفاحات الثلاث، أو الدواء النادر الذي يعيد للشيخ العجوز ما فقده من شبابٍ، وحيوية. ويأسَف الرجل لكونه لا

يستطيعُ تحقيق طلب ابنته العزيزة، مع أنه حقق مطلب ابنتيه الأخريين، بيُسر. ويتطوّعُ المارد(أوف) لمساعدة التاجر على تحقيق الهدف، وهذه وظيفة المساعدة. لكنّ المارد أوف يشترط عليه شرطا قاسيا، وهو شرط تعجيزيّ، مما يسمح بوجود وظائف سردية أخرى، تؤدي إلى استمرار الحكاية بولادة حكاية أخرى.

والحكاية الشعبية، مثلما هو معروف، تؤدي إلى ولادة حكاية أخرى. واختفاء يحيى في نبوءة فرعون، والبحث عنه لدى الأولياء، والعرافين، والشوّافين، حكاية تتوالد منها حكاياتٌ أخرى.

وحكاية التاجر مع المارد أوف، حكايةٌ تلقي الضوء على طريقة غنائية شعبية متبعة في المواويل، والمقامات، عراقية كانت أم غير عراقية. والبدء بكلمة أوف شيءٌ متّصلٌ بالتراث الشعبي الحكائي والغنائي. ولهذا تضفي هذه الحكاية على السرد الروائي في النبوءة طابعا يقرّبها من فنون القصّ القديم، دون أن يبتعد بها، في الوقت ذاته، عن فن الرواية الحديث.

وحرصا على الوفاء بأساسيات القص العربي التقليدي، ودمجه في السرد المكثف الذي تلجأ إليه الكاتبة في نبوءة فرعون، تشير إلى حكاية العارف والنسر العملاق. وهي حكاية تعبر عن توق الإنسان للتّحصّن من الأذى، والموت، بالبقاء في قصر منيف ناء عن الناس. لكن الموت لا يوجد ما يمنعه، أو يقف في وجهه، وما هو مقدّرٌ يجب أن ينفذ. والحكاية تجمع الغريب، والعجيبَ، مما لا يُمكن قبوله، وتصديقه، قياسا لأحكام الاحتمال، والضرورة. فالعارف، وهو من يمتلك منَ المعرفة اللّدنية ما لا يتحصّل لغيره من البشر العاديين، يصل القصر على متْن نسر عملاق. وهذا شيءٌ تختصُّ به الحكاية الشعبية الغرائبيّة، أعني قطع المسافات، وعبور الأجواء بوساطة أشياء خارقة للطبيعة، مثل: بساط الريح، أو النسر العملاق، أوالعفاريت، والمَرَدَة. والتمثال الذي يصنعه هذا العارف للأسد من الطين، تدبّ فيه الروح، ويتحول، في ومْضة عيْن، إلى أسد هصور، يفترس الأمير، الذي حصّنَه أبوه الملك في قصر بعيد على طرف من أطراف الصّحْراء.

تقول الحكاية ما مُجْمله " كان يا ما كان، في سالف العصر، وقديم الزمان، ملكٌ افترس الأسد اثنين من أبنائه الثلاثة، فيما كانوا في رحلة صيد. ولكي يحافظ الملك على ابنه الثالث، والأخير، ويحميه من الموت، نفاه إلى قصْر منيف، ناء، يقع على طرف من أطراف الصّحراء، وذات يوم حمل نسرٌ ضخمٌ رجلاً عارفاً إلى ذلك القصر، ورمى به في جوار ذلك الأمير. . وبعد التحية والسلام، طلب الشاب من العارف أنْ يصف له الأسد الذي افترس أخويه، فلمْ يسبق له أن رأى أسداً قط. فأخذ العارف طينة من طين الأرض، وعجنها بين يديه، ثم صنع منها حيواناً صغيراً على هيئة الأسد، ووضعه أمام الأمير، ليرى في التمثال صورة الأسد الذي افترسَ أخويه.

وما هي إلا لحظاتٌ حتى دبّت الروح في التمثال، وغدا أسداً حقيقياً، وزأر، وهاجَ، ثمَّ هجم على الأمير، فافترسه في الحال. حينها ترك العارفُ القصر، وولى هارباً، وقد آمن بالقدَر، وأدرك أنَّ " المكتوب على الجبين يجبُ أن تراه العين". . وأنّ المقدور نافذٌ حتماً، ولا يُمْكن أنْ يمّحي(١٠). "

هذه الحكاية الغرائبيّة تنْسبُ إلى الجماد، وهو الطين، القدْرةَ على الحياة، وللطيْر (النسر) القدرة على حَمْل البشر، والانتقال بهم من مكان لآخر. وللعارف، وهو إنسان، القدرة على اختراع الأشياء، التي تحاكي الكائن الحي، والقدرة على اجْتراح الخوارق.

وفي حكاية أخرى تُنسبُ أفعالُ البشر إلى الكائنات الخفيّة، كالسّعلاة، ابنة إبليس، وفقا لبعض المعتقدات السّائدة، فقد عشقتْ حسين الصّيّاد، وتنكّرت بزيّ أحد رفاقه الصيّادين. وقلدتْ صوته. ثم جاءتْ الصّيّاد في الظلام، وقرعتْ باب منزله، فخرج لها ظنًّا منه أنَّ الطارق هو الصديق الذي تقلد صوته، وترتدي ما يشبه ملابسه. وذهب معها بعدَ أنْ انطلت عليه الحيلة، واختطفته إلى مغارة في هضبة مطلة على نهر دجلة. وهناك أسرعت إلى صخرة كبيرة، وسدّتْ بها باب المغارة، ثم كشفتْ له عن وجهها، فاشتد به الفزعُ، وأخرسه الخوف، عن الحركة، والنطق، معاً. ولكيْ لا يهربَ قامتْ السّعلاة بلحْس قدميْه، فتحوّلا إلى ما يُشْبه الخِرَق، ولم يعُدْ يستطيعُ السّيْر عليهما خطوةً واحدة، وهكذا ظلّ قعيدَ المغارة(١١).

والحكاياتُ التي تنْسبُ إلى الجنّ وقوعَهمْ في حبّ الإنسان كثيرة، وهي تدلك على أن مخترع الحكاية - وهو بلا ريب كائنٌ مجهولٌ له جذوره الضاربة عميقا في باطن الوعي الجمعي - يرى في الإنسان، الذي يهيمُ به أحد الجان، إنسانا يفوق غيره في الجمال، والحسن. وحكاية التاجر مع المارد أوف تتضمّن بعض هذا، فقد طلب الماردُ من التاجر أنْ يزوّج سيده من المردة بابنته العزيزة الصغيرة، التي طلبت الفستانَ اللؤلؤيّ. وهنا تقول الحكاية: إنّ السّعْلاة - وهي ابنة إبليس - أحبّتْ الصياد، وأرادته بعلا لها، ولكي تحقق ذلك سجنته في مغارة. وتلك حكاية رمزيّةٌ يتداولها أشخاصٌ في الرواية بغية تفسير اختفاء يحيى، الذي بهر الآخرين بحسْنه الفاتن. فعندما وصفته أمّه للصياد، قال لها:

- إذن، ربما خطفته السّعلاة، ابنة إبليس.

ثم روى لها حكاية حسين الصياد.

وممّا لاشكّ فيه، ولا رَيْب، أنّ ميسلون هادي أشبعتْ روايتها "نبوءة فرعون" بهذا المناخ الحكائي الشعبي، إلى حدٍّ تحولت فيه لغة الرواية من لغة سردية عادية إلى لغة تحاكي أسلوبا، وألفاظاً، ولهجةً، لغة الحكاية الشعبيّة، والخرافيّة. فهي تروي على سبيل المثال وليس الحصر مشهد الحرب في آذار - مارس ٢٠٠٣ مستخدمة تلك اللغة بما فيها من إيقاع مسجوع، وكنايات رامزة:

" وفي آذار المهذار، شهر الهزاهز والأمطار، أودتْ ريحٌ رمليّةٌ عاصفةٌ بثمرات النارنج المتبقيّة على الأشجار، وأطاحَتْ بها أرْضاً، مع أكوام الورَق اليابس، وطبقات التُراب، وسقطتْ بيْضات السنونو الخمس على الأرْض، وتكسّرت، إلا واحدةً. فصاحَ السنونو وناح. وظلّ يدور في السماء بلا انقطاع. وظهرَ الجنودُ الأمريكيون المرقّطونَ يزحفونَ إلى مروحياتهم محنيّي القامات، والريحُ تعْسف رمالها بالوجوه، البيض، وتعصف بملابسهم التي تمنع عنهم الموتَ، ذات اليمين، وذات الشمال. وطال الوقت، وأصبح عجين (هنيّة) كالبالون، من شدّة الاختمار، وأقعدها المرضُ عنْ النهوض، فتركته يُتثقّبُ،

ويتشقّقُ، ويتفطَّرُ، ويتضوّعُ بعطر قديم، هو رائحة قمح مُخْتمر. وحلمْتُ برائحةِ حطب مشتعلٍ، والأرغفة السَّمْراءُ تشْلع تواً مِّن الطينِ المستعر بالنار. فجاءت بلقيس، وأخبرتها ألا تقلق، وأن كل شيء سيكون على ما يرام. فالرجال الخاكيّون، لا يزالونَ ينتشرون بيْن البيوت، وهم يحملونَ الرشاشات على أكتافهم. فقالت هنية:

اخبزي لهم العجينَ الذي اختمر، وأخرجي لهمْ أرْغفةَ الخبْز الحارّ(١٢).

"

في المشهد السردي السابق تقفنا الكاتبة على لغة حكائية تمتزج فيها التعبيرات الجديدة بأشكال من التراكيب المتداولة في التراث الحكائي. والأساليب المألوفة في كتابة الأخبار ورواية الحوادث والسيَر. آذار المهذار، شهر الهزاهز والأمطار. . وثمرات النارنج المتبقية على الأشجار. ومثل: وصاح السنونو وناح. وذات اليمين، وذات الشمال. ولكنها إلى جانب هذا الذي يذكرنا بالأسلوب السردي الموروث، نجد تعبيرات جديدة كلياً، أطاحت بها أرضاً، وظل يدور في السماء بلا انقطاع. . ويزحفون على مروحياتهم. . وعجين هنية كالبالون. . والرجال الخاكيون. . ينتشرون ويملون الرشاشات. . وتوفيرا للإيقاع السردي الموروث وجدنا الكاتبة لا تضن على القارئ ببعض المحسنات من تجنيس وغيره، مثلما نجد في: صاح وناح، وفي تعسف وتعصف، والطباق في يمين وشمال، والترادف في يتثقب، ويتشقق، ويتفطر. في وسط ذلك كله نجد كلمة (تشلع) أي تخطف بسرعة من النار، وهي كلمة عامية فيما نظنّ، ونحسب. فأي نوع من التلوين اللغوي تعتمده هذه الرواية؟

الإيقاع السَّرْدي:

تستخدم الكاتبة، زيادة على ما سبق، الإيقاع السَّرْدي المألوف في المقامات، والحكايات الشعبية.

فها هي ذي شاكرين ابنة هنية (ضرة بلقيس) تروي لنا الخبر عن اختفاء يحيى، فتقول: " رأيت يحيى يخرجُ من البيت كمنْ يمشي في نومه، وهو يلتفت في كل لحظة، وكأنّ هناك من يتعقّب خطواته على الممر. نهضتُ خلفه، وخرجتُ إلى الحديقة، وناديته: يحيى. . يحيى. وقلتُ له: الدنيا ليل، أين تذهب يا يَحْيى؟ وكأنه لم يسْمعني. سار على الممرِّ إلى الخارج، ولا أدري لماذا نظرتُ، في تلك اللحظة، إلى الأرض، فرأيت حيّةً تمشي خلفه، فصحتُ بأعلى صوتي لأوقظكم من النوم، لكنَّ صيْحتي جاءتْ في اللحظة التي حدث فيها الانفجار، فوقعْتُ على الأرض، وراح يحيى(١٣) ".

فهي تتابع مجريات الخبر بالترتيب، وفي نسق زمنيٍّ يناسب دورة عقارب الساعة. وقد نجح استخدام الواو العاطفة في إشاعة إيقاع متجانس بين الجمل، يدفع بها جميعاً في اتجاه واحد هو نهاية الخبر" وراح يحيى. " تتكئُ الكاتبة في ذلك على النبرة الصوتية في رواية الخبر، ويتجلى بعض ذلك في أنها جعلت شاكرين تكرِّرُ نداءَ يحْيى، وناديته: يحيى. . يحيى. . فقد كان بالإمكان أنْ تكتفي بكلمة ناديته، لكنها تصرُّ على إعادة النداء، واستعادة ما قيل في تلك اللحظة، في مسعىً منها لتمثيل الخبر تمثيلا بالأصوات: الدنيا ليل، أين تذهب يا يحيى؟

ولاستثارة القارئ تستخدم الكاتبة، ميسلون هادي، النغمة الهابطة: سار على الممرِّ إلى الخارج، ولا أدري لماذا نظرتُ، في تلك اللحظة، إلى الأرض، فرأيت الحية تتبعه، وتمشي خلفه. . وهذا الجزء من الخبر كأنما هو مناجاةٌ من شاكرين، تحدّث نفسها فيها، وتتساءل، وتتبيّن، في ضوْء السؤال، شيئاً جديداً يستحق أنْ تدخل بسببه تعديلاً في إيقاع الخبَر: فصحتُ بأعلى صوتي. .

وهو في نهاية الأمر خبرٌ تختلطُ فيه صورة الواقع بالكابوس، لأنّ الحيّة كانتْ قد ظهرتْ تحت السّجادة، ولكن الجميع تناسَوْها بسَبَبِ انشغالهم بالحرْب، ولا سيّما بالتفجير. ولذا سرعانَ ما هبّوا عند سماعهم بذكر الحية، لتفقّد السجادة التي لفوها، والحيّة بداخلها، فوجدوا السجادة، ولم يجدوا الحية. . ولهذا الاكتشاف أثره في تواصل الإيقاع الروائي. فربما كان هذا الذي تبعَ يحيى، وتعقّبهُ، هو ملاك الموت، وقد ساقه إلى المكان الذي حدث فيه الانفجار ليلقى أجله فيه. هكذا ظنّتْ (هنية) أوّلَ الأمْر، قبل أن تتعوّذ بالله من الشيْطان الرجيم، ومن تلك الوساوس(١٤). لتطلب بُعيْد ذلك من الرحمن أنْ يحفظ الولد، والقول ربّما كانت الملائكة هي التي حملته إلى مكان آمن. والحية، في هذه الحال، رمزٌ مُتعَدّدُ الدلالة. فهي تارة رمز للقوة العاتية التي لا يستطيع الإنسان منها فكاكا، فهي تحرس خاتم سليمان، وتنفخ من فمها نارا تلظى، تحرق بها المكان والإنسان. وهي تارة كائنٌ حي يتخفى فيه ملاك، لينقذ يحيى من الموت المحتم لدى وقوع الانفجار، وهي، فوق هذا وذاك، رصدٌ من الجان، عليها أن تحمي، وتحتفظ بالمرآة، التي يرى يحيى فيها نفسه، مثلما تحمي ملكة الحيات خاتم سليمان.

فالدائرة تكتملُ بهذا التفسير، أو التأويل، إذا ساغ التعبير.

والرواية، في نهاية المطاف، ليست لغزاً، ولا أحجية، لكنها نصٌّ مفتوحٌ لجلّ الاحتمالات، والتفسيرات المتعددة. ومما يُخْصبُ هذا النص، ويثريه، ويغنيه، تنوع الموروثات الشعبية، والدينية، والأسطورية، فيه. وتنوع الإشارات لما يجري في الواقع، وشيوع روح السخرية، والتهكم، سواءٌ من خلال اللغة الرامزة، أو الكنايات التي تبعثُ فيه رَوْح الكوميديا السّوْداء، والحكايات المقتبسة، مما يذكّرنا برواية الحرب في الأدب العراقي، واللبناني الحديث.

• ناقد وأكاديمي أردني

الهوامش:

١. ميسلون هادي: نبوءة فرعون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦ ص ١٧
٢. المصدر السابق نفسه ص ١٨
٣. السابق ص ١٩
٤. بتول الخضيري: غايب، المؤسسة العربية للدراسات، والترجمة، والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤ وانظر = إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧ ص٥٢ وص ٥٩
٥. ميسلون هادي: السابق ص ٢٩
٦. السابق ص ٦١
٧. مصطلح فني يعني استخدام خامات مختلفة في اللوحة عن طريق القص والإلصاق.
٨. السابق ص ٩٨ — ٩٩
٩. السابق ص ص ١٧٤ — ١٧٥
١٠. السابق ص ١٧٦
١١. السابق ص ١٧٧
١٢. السابق ص ١٣٨ — ١٣٩
١٣. السابق ص ١٤٠
١٤. السابق ص ١٤١

بين الحنين إلى الوطن والاغتراب عنه

قراءة في "رسالة إلى حبيبتي" لعلي القاسمي

د. عبد المالك أشهبون *

يُشْهِر القاص والأكاديمي العراقي علي القاسمي سلاح التذكُّر في وجه زمننا العربي الرديء الذي غدا فيه النسيان يطغى على التذكر، أو على حدِّ تعبير عميد الرواية العربية نجيب محفوظ في روايته "حكايات حارتنا": «آفة حارتنا النسيان». وهنا يشكل فعل التذكر رافعة أساسية من أجل إعادة الاعتبار إلى الأزمنة الجميلة التي لا زالت تحيا فينا؛ تلك الأزمنة التي تجعلنا نستعيد ظلال ذكريات مشرقة، تحول دون ما يُحَاكُ ضدنا ليجعلنا أمماً بدون ذاكرة، أمماً عاقرة لا تلد، وحتى ما يتبدَّى من حمْلِها، فهو مخيف ومرعب، ويشكل تهديداً للبشرية جمعاء!



القاسمي

فالمفارقة العجيبة التي يشهدها زمننا العربي الرديء . وهي صورة عبثية تاريخية، جديرة بأن تخلق شكسبيراً عربياً يرقى إلى مستوى التعبير عن هذه المأساة . هي أن الأمم التي لها تاريخ عريق كعراق بلاد الرافدين، تعيش اليوم أحلك فتراتها في مواجهة من يُصِرُّونَ على طمس هذا التاريخ الزاخر، ويسعون إلى محوه أو تشويهه؛ أما أولئك الذين لا تاريخ لهم، فتراهم يُعَمِّمُون . ببلاهة وسذاجة حيناً، ومكر ودهاء حيناً آخر. فكرة نهاية التاريخ، أو موتهُ حتى.

من هنا تأتي فكرة الاستقواء بفعل التذكر، انتصاراً ضد هؤلاء الذين يصرون على الانطلاق من نقطة الصفر في صراع الحضارات، ودعوةً جُهُوريَّة لممارسة طقس حميم خاصٍّ عند الكاتب، قوامه البوح فيُ أقصى لحظات بهائه وشفافيته وسخريته؛ بوحٌ مستعادٌ من ذاكرةٍ حزينة أسْيَانَة تأبى النسيان، وتؤصِّل لفكرة الانتماء إلى الأرض/الوطن الأم، مهما نأَتِ الديار وشَطَّ المزار.

في هذا السياق النوستالجي الخاص، يستعيد علي القاسمي ذكرى من سكنوا الديار من أهل وأحباب، ويسترجع كل من كانت له منزلة في القلب والروح، مع حنينٍ عارم إلى لُقياهم عندما عزَّ اللقاءُ... وهنا يقتضي هذا المقام، ضرورة التغلب على عوادي النسيان في مواجهة وجيبِ نداء الذاكرة الملحاح؛ حيث يسمو البوح بخيال صاحبه، كما يوسِّعُ في . الآن ذاته . حلقة فائض قيمة المعنى، باقتسام لذَّتَيّ: القراءة والكتابة بينه وبين المتلقي.

فعلي القاسمي القادم من بلاد الرافدين إلى تخوم المحيط الأطلسي، مروراً بمجموعة من الربوع، مكَّنَتْه أسفاره وتنقلاته ورحلاته من امتلاك رصيد هائل من

المعارف والرموز الثقافية والاجتماعية والحضارية. وبهذه الموسوعية التي قلَّ نظيرها، يضاهي الطائر المسافر المحلق في علياء السماء، بل إنه طائر هائل بحجم سرْب بأكمله، ودليلنا على ذلك عدد الأجنحة المعرفية التي يحلق بها القاسمي في سماء المعرفة والإبداع والعلم...

كل هذه المعارف والرموز تنصهر في نسيج قصصه التي تروي مأساة أجيال من المنفيين والمهاجرين والمضطهدين، يلتقط القاسمي. بالانخراط والمعايشة والمكابدة. بعض لحظات انكساراتهم الكبيرة، وينثرها في قصصه القصيرة، بأسلوب مشوق أخّاذ، لا يخلو من حس مرهف. كما تنطوي قصصه، كذلك، على العديد من الإشارات والرموز التي تومئ أكثر ما تصرّح، من خلال بلاغة توصيل الفكرة/الرمز، في قالب قصصي بديع. وهذا ما نجده بشكل جلي في مجموعته القصصية الموسومة بعنوان: "رسالة إلى حبيبتي" على وجه الخصوص.

أولاً: شذرات بارقة من صورة طفولة الكاتب الهاربة

إن المتأمل في مجموعة "رسالة إلى حبيبتي" القصصية لا بد أن تثيره، وتستهوي مخيلته نبرة ألم عميقة مما هو كائن من جهة، وانخطاف لذيذ بلحظات ولّت ومضت، وبأمكنة طفولية من الريف العراقي من جهة ثانية. وعلى هذا الأساس المكين، يعمل علي القاسمي على استرجاع ذكريات الصِّبا التي يعتبرها الأجمل والأبهى لأنها تنتمي لزمن آخر غير هذا الزمن الآني الغشوم، بكل ما يحمله هذا الريف من رموز البساطة، وعناصر الإثارة، باعتباره فضاء التَّشَكُّل الوجداني والعاطفي والروحي.

هي، إذاً، استعادات حلوة كبيرة لأشياء طفولية صغيرة، أحبها الكاتب بحرارة، وكتب عنها بصدق، ويتقاسمهما معنا بكرمه الأدبي الذي لا يني يتجدد ويغتني في كل تجربة من تجاربه الإبداعية... بلغة شفافة، متدفقة المشاعر والأحاسيس التي لا تخلو من طرافة...

وحينما نحاول تفسير اهتمام علي القاسمي الاستثنائي بتيمة "المكان"، يبدو لنا أن ثمة عاملين أساسين يقفان وراء ذلك الاهتمام هما: أولاً، حالة الاغتراب التي عاشها/ويعيشها الكاتب خارج الوطن الأم، خلالها نجد صورة ذلك الإنسان الجوَّال الدائم التنقل والارتحال، من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن في نهاية المطاف. فكل واحد من الأمكنة التي عاش فيها الكاتب. في داخل العراق وخارجه. يملك شبكة كثيفة ومركبة العناصر الجاذبة، تشكل في النهاية جزءاً عضوياً من عملية نموه الفكري، وتكوين وعيه النفسي، وتمكينه من عناصر الانتماء الأولى للوطن الأم.. ثانياً، انعكاس حالة الاغتراب هذه على نفسيته، مما ترتب عنها حنين عارم. لا يقاوم. إلى وطنه الأصلي عامة، وإلى الريف العراقي حيث مسقط الرأس بصفة خاصة.

وهنا نجد أنه كلما ابتعد الكاتب عن مسقط رأسه، فقد بذلك هذا الاتصال والتواصل الحميم مع مراتع الصبا الأثيرة بكل ما تحمله هذه الأماكن من حنين وشوق. ولهذا السبب الوجداني نذر الكاتب نفسه كسادن وحارس لذاكرة هذا الفضاء الريفي الذي انغرس فيه انغراساً، ليتحول بعد ذلك إلى ما يشبه الشجرة السامقة، جذورها تمتدّ عميقا في هذا المكان/الهنا، وإن كانت فروعها تطول أرجاء أخرى/الهناك.

ولقد كان فضاء الريف العراقي في هذه المجموعة القصصية، بمثابة جوهرة الأمل والألم التي استطاع الكاتب أن يظفر بها، حيث القرية معدن صاف لحياة الإنسانية، قد تكون«غير إنسانية في القرن الجديد بفيض المال والحركة والضياء والمرابأة والنفاق واغتصاب الكرامة والغد السياسي والحياتي والقتل العمد مع سبق الإصرار والترصد بشهادة المصور وآلة الإثبات. القرية أوحت للكثير. وللمؤسف أنها لم توح أكثر للكاتب القاسمي. اختفت أو هي في طريق الاختفاء، وتلك جريمة حضارة لم تترك للقرية بهاءها وجمالها وسحرها وحرية الإنسان فيها»(١).

وفي هذا الصدد، يتأسف عبد الكريم غلاب على أن الأدب العربي الحديث قصر في التعامل مع القرية العربية، وبذلك ضيَّع منبعا من منابع الوحي، وواقعا أخذ يفلت من بين يديه ليصبح تاريخاً، يفقد بذلك قوة العطاء وتأثير النموذج وسلامة الفطرة...

فالقرية من هذا المنظور، تُمَثِّلُ الأصل، ومسقط الرأس، ومبعث صرخة الأم الأولى، والضحكة الأولى... من جهة، كما تُشَكِّلُ فضاء أسطورياً ثرياً بالطقوس المجتمعية العارمة، وكمّاً هائلاً من المادة الفكلورية التي لا تزال تحتفظ بنضارتها وطراوتها وحيويتها حتى يومنا هذا، رغم حجم المسافة الزمنية التي تفصل الكاتب عن المكان من جهة أخرى.

ثمة، إذاً، الكثير من التفاصيل التي تتراءى لنا كتشكيل كيميائي، تنصهر في بوتقته كل مؤثثات هذا المكان، من ألوان وظلال وتواريخ ومسافات، بارقة في ذاكرة شخصيات القصة؛ مساحات فارغة تنتظر أن تتأثث، ومؤثثات ساهمت في صناعة الوعي، وبلورة الوجدان لدى الكاتب...



١. صورة المعلم في حجرة الدرس الأولى:

يشكل الفضاء الجغرافي الريفي مركز ذكريات علي القاسمي عن تلك السنوات الأولى، غير أن فضاء القرية هذا، عادة ما يطبعه الإهمال، والبؤس، والشقاء، والحرمان، فلم لم يك فيه متسع أو كوّة للإطلالة على عوالم الدنيا الأخرى)المدينة أو ما يجري خارج البلد (... وكل شيء كان نادراً في ذاك العالم الريفي الشيق

والشاق إلا الصبر والإيمان، فضلاً عن نافذة الكتب التي اعتبرت وسيلة هامة يشرئب من خلاله الريفي إلى عالم المعرفة؛ كتبٌ لا تزال رائحة ورقها الممزق والعتيق عالقة في البال لا يمحوها زمان، ولا تحولات مكان.

فها هو الطفل يسأل أباه بدافع فضولي جارف لمعرفة ما يقرأه، فيما يجيبه الأب أنه سيتعرف على ذلك عندما يلتحق بالمدرسة. فهناك دائما تأجيل لإرضاء فضول الطفل، وهو ما يزيد من تلهفه نحو عوالم المدرسة التي ستمكنه، بعد ذلك، من معرفة ما ينهمك الأب في قراءته كل مرة، حتى يرتقي بهذه الوسيلة الرمزية إلى عالم الكبار...

ففي وصفه التفصيلي لموقع المدرسة، يحدد القاسمي هذا الموقع في الضفة المقابلة للنهر الذي كان الطفل يرتاده بمعية أترابه. فما بين عالم الأطفال وعالم المدرسة يوجد النهر/العائق الطبيعي الذي يحول دون الوصول إلى هذه البناية العجيبة (المدرسة)...حيث كان الأطفال يعجبون بما يجري في كنفها من رنين الجرس المميز، وهتاف التلاميذ بالنشيد، كما يعجبون لشكل البناية والحجرات التي تختلف عن بيوت أهل القرية...وحينما حمله والده ووضعه في القارب الذي أقله عبر النهر، كانت تلك المرة الأولى التي يركب فيه الطفل قاربا، لأن عالمه آنذاك كان يبلغ نهايته عند شاطئ النهر...



ولأن كانت الطفولة لدى أكثر كتابنا المحدثين في مجال السيرة الذاتية، هي طفولة صارمة، لا تعرف ألوان اللهو أو الأخطاء البريئة، أو حتى الشغب الطفولي المحبوب، فإن طفولة القاسمي ستجعلنا نكتشف في الدرس الأول طفولة مشاغبة وجواً لا يخلو من مفاجآت وأحداث مثيرة مشوقة...

كما أنه يقدم صورة استباقية رهيبة للمعلمين آنذاك، فهم قساةٌ «وصل رجل ضخم البطن يمسك بيده اليمنى

صورة المعلم في هذه القصة مفارقة تجمع بين الجد واللعب حيث يركز القاسمي على لحظات دخول المعلم قاعة الدرس لحظة بلحظة

عصا غليظة طويلة أدخل مرآها الرعب في نفسه ونفوس الآخرين» (...، غلاظ الطبع) «كان المعلم يقف خارج الصف بطريقة عسكرية...» (، أجلافٌ) «وهو يحدق فينا دون أن يحرك شفتيه بسلام أو كلام منتظرا انتهاء مراسيم استقباله...» (لا يرحمون من يقوده شغبه أو نزقه الطفولي إلى سبيلهم...

فصورة المعلم في هذه القصة مفارقة تجمع بين الجد واللعب، حيث يركز القاسمي على لحظات دخول المعلم قاعة الدرس، لحظة بلحظة، في الوقت ذاته ينتقل بين الفينة والأخرى إلى وصف صدى هذا الدخول على محيا التلاميذ الصغار: «دخل المعلم الصفَّ دافعا بطنه الكبيرة أمامه، رافعا رأسه إلى أعلى، مادا يده اليمنى المسكة بالعصا بصورة أفقية كبندقية وكأنه يشن هجوماً بالسلاح الأبيض على كتيبة كاملة. وفجأة عثر بعتبة الباب فسقط بكل ثقله أرضا على بطنه ثم تلقَّى الأرض بيده اليسرى فاختل توازنه وانقلب على ظهره وارتفعت ساقاه في الهواء، كما يتهاوى هرم من الأحجار رتبها الأطفال»(٢).

فما كان لهذا الحدث الطارئ إلا أن يفجِّر ضحك الأطفال لمنظر المعلم، وهو يسقط سقطة البهلواني على خشبة المسرح، فيما انقطعت ضحكات التلاميذ فجأة استمر الطفل في الضحك. ببراءة. من وحي ما وقع، وما شاهد، غير أنه لم يكن مُقَدِّراً خطورة عواقب هذه الفعلة التي ترتقي في نظر هؤلاء المربين إلى مستوى الخطيئة..وهنا بدأ البحث عن الجاني حتى ينال عقابه، ففي الوقت الذي لاذ فيه باقي التلاميذ بالصمت المطبق، خوفا من عواقب الأمور، يفاجأ الجميعُ بالطفل وهو يُشْهِرُ اعترافه أمام الملأ بأنه هو الفاعل، حتى يظل منسجماً مع توجيهات وإرشادات أبيه الذي كان يردد أمامه وصيته التي كررها كثيراً «قل الحق ولو على نفسك».

وهنا بدأ الجميع ينتظر فنون وأصناف العقاب التي سيتعرض له الطفل/المعترف، والكل يشفق لحاله على عواقب فِعْلته، وما يترتب على ذلك من طرده، وحزن أبويه، في هذه الأثناء صاح المعلم بحماس، وعلى غير ما هو متوقع: «تصفيق...تصفيق مرة أخرى، لأنه قال الحقيقة».

انقلب الغمُّ فرحاً، والكآبة إلى زهو وافتخار، فقد نجح التلميذ في تحمل المسؤولية، عندما لم يتنكر لما فعله، كما نجح المعلم، في الوقت ذاته، في الإعلاء من قيمة الصدق، وتكريس فضيلة التسامح، فكان هذا هو الدرس الأول الذي يتلقاه الطفل قبل أن يشرع في تعلم مخارج الحروف، ومعاني الكلمات ودلالاتها...

وهنا يقدم لنا الكاتب الطفل وهو متشبع بمقومات التربية الأسرية أيما تشبُّع، ذلك أن التربية التي ترباها السارد/الطفل في بيته، على يد أبيه ليست تربية تأطيرية بالمعنى البيداغوجي، بل تربية فطرية، غايتها تمجيد تحمل المسؤولية والاحتفاء بقول الحق.

وهذه التربية القبلية هي التي شجعت الطفل، وحثته على فضيلة الاعتراف، رغم حدسه بالكلفة الباهظة، حينما قرر إتيان أمر غير مسبوق، وهو يعلن مسؤوليته عن الضحك البريء الذي صدر عنه، في لحظة من لحظات دخول المعلم صف الحجرة، وسقوطه المفاجئ...

باختصار شديد، تعكس القصة

. بشكل غير مباشر . تلك السطوة الرمزية التي مارستها التربية العائلية المبكرة جداً عليه، ومظاهر استمرار مفعول تلك السطوة في عالم المدرسة، ولماذا لا يزال الكاتب منبهراً بتلك اللحظة، مهتماً بها إلى درجة الكتابة عنها للقراء، بعد مضي زمن طويل من زمن وقوعها.

٢. فضاء النهر المفتوح على حكايات طريفة وعجيبة:

أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث والشخصيات في أثناء تصوير شخصياته، سواء أكانت تلك الشخصيات إنسانية أو حيوانية، حتى تكون في النهاية في ثوب الشخصيات الفنية، وليست في ثياب الشخصيات الواقعية.

فبعد اجتيازه لعتبة الدرس الأول بسلام، ها هو الطفل يثابر وينجح في السنة الرابعة الابتدائية، حيث استحق من أبيه هدية نجاحه...فكانت هدية الأب لصغيره عبارة عن بطة صغيرة، ثم أخذت تكبر وتكبر بسرعة، ومعها تكبر الألفة والمودة بينها وبين الطفل، حتى أضحت صديقته الأثيرة ودميته المفضلة، سمتها أخته فاختارت لها اسم وفاء.

كانت البطة تستجيب بعد ذلك لكل من يناديها بهذا الاسم، كأنها أدركت أن اسمها هو كذلك...فكانت تلازم الطفل أينما حلّ وارتحل لينتهي بها الأمر إلى النوم بالقرب منه على السرير...

كما كانت دار الطفل لا تبعد كثيراً عن النهر الذي كان فضاء الأب المفضل للصيد، حيث يصطحب الصغير أباه، يستأنس بأجواء المكان هو وبطته، وحينما يحين موعد العودة إلى المنزل، يكفي لمناداتها باسمها لتقفل راجعة إلى نحو الطفل بسرعة، ثم تمشي وراءهما متبخترة إلى المنزل...

في يوم من الأيام، يسافر الأب لقضاء مآربه، ويستأذن الطفل والدته لاصطحاب بطته إلى النهر لتسبح.

وبينهما هو على تلك الحال، ظهر في أعلى النهر سرب من البط البري، رأى الطفل بطته وهي تتحرك ببطء نحو السرب، ثم بسرعة متزايدة وهي تبعث بصيحات مماثلة لما كان يطلقه باقي السرب، وتنضم إلى بقية البط، وتنساب معه في وسط الماء منحدرة مع المجرى، وتأخذ في الابتعاد شيئا فشيئاً حتى اختفت نهائياً، رغم مناداة الطفل لها دون جدوى...

هكذا يترسخ الدرس الثاني في ذاكرة الطفل، ومفاده أن الجانب الطبيعي في علاقته بالوزة هو الأكثر صلابة ومتانة، وليس الجانب الطارئ الذي جعل من الوزة رفيقة له؛ فنداء الطبيعة أقوى من نداء الرفقة والصداقة خصوصا إذا تعلق الأمر بصداقة غير متكافئة، تجمع ما بين إنسان وحيوان...إذ لم تستطع البطة أن تقاوم وجيب الطبيعة في داخلها، فانطلقت مع السرب حرة طليقة كما هو شأن باقي البطات الأخريات من جنسها...

٣. سيرة الألم وانفتحت على مصراعيها:

يستأنف علي القاسمي سرد قصصه بأسلوب مشوق، متدرج الخطوات، ففي قصته: "الذكرى" يحكي لنا الكاتب حكاية امرأة منعزلة، تعيش بمنأى عن محيطها، لا تزور جيرانها ولا يزورونها، بل لا يُعرف حتى اسمها، حتى آل الأمر الملغز بصورتها إلى أن يجعل منها الآخرون شبحاً يعيش في ظلام ذلك البيت الموصد.

فقد كان أغلب الرفاق يعتبرون البيت لغزاً يحمل العديد من الأسرار حتى اللحظة التي سيتمكن الطفل فيها من ولوج هذا المنزل الغريب، عندما أراد أن يستردّ كُرَتَه التي سقطت في ذلك حديقة ذلك المنزل، بل إن أكثر الرفاق لم تكن لهم شجاعة الإلحاح في معرفة ما وراء سور البيت، وكان الطفل من بين هؤلاء، حيث نراه هنا يصف اللحظة التي يقترب منها من باب البيت:«أحسست بقلبي يضطرب ويخفق بشدة مثل جناحي عصفور مذعور وأنا أمد يداً مرتعشة إلى مطرقة الباب فيشلها الخوف فلا تكاد تلمسها. لم يكن احد يدري ما وراء ذلك الباب الموصد دوماً، ولم يفضّ امرؤ سرَّ المرأة الوحيدة التي تقطن تلك الدار العالية الأسوار»(٣).

بلغ الغموض أوجه في توصيف المرأة داخل البيت إلى حدّ كان البعض من الرفاق يتهامسون عن جنية أو مجنونة، حين يمرُّ بالقرب من جنينة المنزل القابعة وراء أشجار الصفصاف السامقة التي تنسدل أغصانها مثل ذؤابات شعر طويل، يغطي الجدار، فيزيد الدار غموضاً.

فالمرأة ظلت حبيسة الجدران لأسباب لا يعلمها الآخرون، فقد ناصبها الزمن العداء، يُبْليها فلا يَبْلي، يُتعبها فلا يَتعب، وليس لها منه مهربٌ للتخلص من هواجسها الحزينة إلا الذكريات، تلجأ إليها هاربة من وحدتها، علّها تنقلها إلى خارج المكان، لتتيح لها الانفلات من قبضة سطوة الزمن الغشوم الذي يخيم بظلالها على حياتها ردحا من الزمن....



أما الطفل، فكان لا بد أن يستعيد كرته الجديدة التي قذف بها سوء حظه عبر الجدار إلى داخل تلك الدار، حينما كان يلعب وحده عصر ذلك اليوم القائظ...وحينما فتحت الباب، وبعد لحظات التردد قبل اجتياز عتبة الدار، أصرت المرأة بلطف على أن دخول الطفل ليلتقط كرته بنفسه، مشجعة إياي بابتسامة عذبة ونظرة رؤوم..بدا له وجهها طبيعيا، مثل وجوه نساء البلدة. وإذا كان ثمة ما يميزها عن غيرها من الوجوه، فغلالة الحزن التي لا تخطئها العين، والتجاعيد الكثيرة التي رسمتها السنون حول عينيها، وسحنة وجهها، غير أن ابتسامتها الحنون لم تفارق شفتيها...

عرضت الأم على الطفل أن يقبل منها قطعة من الحلوى وكأس حليب، ولم يرفض، لتبدأ بعد ذلك استرجاع

شريط ما مضى من سيرة حياتها، حيث أخبرته بأنه يذكّرها بابنها الذي رحل عنها، وهو في مثل سنه)عشر سنوات(...،

ورغم تسليمها بأن الحزن على الأحبة يبدأ كبيراً جداً، ويتضاءل مع مرور الوقت...إلا أنها ما تزال تشكو لوعة الفقد، ولوعة الغياب كلما تذكرته، أو طاف حولها طيف يذكّرها بصغيرها هذا وهذا ما استشعرته بقوة وهي ترمق الطفل...

هذا التشابه بين الطفل وصغيرها الفقيد حرك في أعماقها رغبة حثيثة في استرجاع ذكرى ابنها، فاندفعت تجري لجلب ألبوم صور العائلة من الداخل. بعدها جلست بالقرب من الطفل، واستأنس لها واستأنست له، وفتحت المجلد لتبدأ من بدايته...

ومع فتح مجلد الصور، تشرع الأم في توظيف لعبة الدمى الروسية التي تكون عادة حبلى بكثير من المفاجآت، وتسمح . بطريقة فجائية . حدوث انعطافات ظاهرة في علاقة الأم بالطفل.

فمما لا شك فيه أبرز مواصفات لعبة الدمى الروسية، حرص أصحابها الشديد على تمتين وتوطيد عرى الترابط الأسري، من خلال الدمية الأكبر التي تحمل بداخلها أربع دمى(٤) كما هو معروف. فعناصر التقاطع واضحة للعيان بين لعبة الدمى الروسية وألبوم الذكريات في هذا النص القصصي؛ فهناك موت لأعز الناس، وهناك بالمقابل محاولات تخليد هؤلاء في شكل دمى خشبية، أو في صور تجعل هؤلاء الأموات يبعثون مع كل لحظة ينفتح فيها ألبوم الصور هذا... فبكثير من حس الترقب والتوجس وانتظار ما سيقع، لحظات انفتاح الألبوم، يحدث في هذه الأثناء انقلاب في طريقة تعاطي الأم وبالتدريج وبشكل تصعيدي مع كل صورة على حدة، لكأنما حدة الألم النفسي التي تهصر قلب الأم تبدأ صغيرة في التكون ككرة الثلج بفتح البوم الصور مع ظهور الصورة



الأولى، ثم ما تلبث تكبر وتكبر مع توالي الصور، حتى تصل ذروتها التصعيدية مع الصورة الأخيرة...

في البداية ينتصب والدها الذي كان يحبها جما ويدللها بالهدايا والحلوى والقبل كل يوم ولكنه مات في عنفوان شبابه وهي صغيرة... بعدها يأتي دور صورة الأم التي ستطولها يد الموت الغاشمة...ماتت هي الأخرى بعد بضعة أشهر من وفاة والدها، كأنما لم تحمل فراقه، أو كانت تتعجل اللحاق به، ولكنها تركتها يتيمة الأب والأم.

في الصورة التالية، نجد أخاها الذي كان يكبرها بعامين...ويبدوان في الصورة وهما يلعبان سوية، ولكنه مات وهو على وشك أن التخرج من كلية الطب...

وهذا هو زوجها وهو على صهوة جواده. لقد كان فارسا مولعاً بركوب الخيل...وسقط يوما من جواده على رأسه على إثر قفزة غير موفقة، ولم يكن يرتدي خوذته...مات ولم يمض على زواجهما أكثر من عام واحد وكانت حاملاً بفريد...

بعدها أشاحت الأم بوجهها عن الطفل وهي ترفع منديلها مرة ثانية إلى عينيها. ثم قلبت الورقة فلاحت صورة كبيرة تملأ الصفحة بأكملها، إنها صورة فريد الذي يشبه علياً... كان هو ما تبقى من أهلها. كان في غاية الوداعة، ومجتهدا كذلك. لو عاش لأصبح اليوم طبيباً أو مهندسا...

بعد هذا الموقف الحزين همَّ الطفل بالخروج بعد تناوله قطعة الحلوى، شيَّعَتْه المرأة إلى الباب، طالبة منه أن يأتي إليها متى شاء...

وهو خارج من بيتها، رمقه في الزقاق أحد الأطفال، فقال له بدهشة:

»هل رأيت الجنية؟!

أجبته باقتضاب: إنها على غير ما كنا نظن.

ومضيت إلى منزلي بصمت»(٥).

نستنتج مما سبق، أن للمكان جمالياته سواء في انفتاحه أو انغلاقه، فهو يعيش وجوده الخاص وينبني كدلالات ورموز، وهو أولاً وقبل كل شيء، فضاء لتجاور الحياة والموت، الحرية والمنع، رموز الطبيعة ورموز الواقع، وفضاء القصة هنا لا يكون بدون وظائف، كما أنه لا يكون بدون دلالات. من هنا تتغير رؤية الطفل لما في البيت الذي يلفه الغموض وهو في الخارج، بعد أن استأنس بما فيه وهو بداخله...

كما أن ألبوم الصور الحامل للعديد من التذكارات لا يستهدف الوقوف على الأطلال إلا بقدر تحوله إلى صدى لأصوات غائبة، وذكريات هاربة تتنازعها لعبة التذكر والنسيان... فهؤلاء المخلدين في ألبوم الصور ليسوا مجرد أسماء أو شخصيات يرد ذكرها بصفة عابرة وعرضية بالنسبة للأم، إنهم حيوات مليئة بالتفاصيل، وشخصيات وشمت ذاكرتها بوشم لا يبلى ولا ينسى...

ثانياً: مظاهر الاغتراب في فضاء المهجر

لا يرتهن الذاتي في قصص القاسمي إلا برحلة الخروج نحو آفاق أوسع وأفسح في سبيل طلب العلم والتحصيل...حيث الانطلاق من وضعية تملّك الوطن إلى الغربة عنه. فكما نعلم أن علي القاسمي لم يعُد إلى وطنه . مثل آلاف المثقفين العراقيين . منذ أكثر من ثلاثين عاماً بسبب الأجواء الشمولية الخانقة للفكر ثم الاحتلال الأمريكي؛ وأنّه يؤمن بأن التغيير والتقدّم يتمان من خلال نشر الثقافة، والتعليم الجيد، واحترام حقوق الإنسان...وهي الشروط المجتمعية التي تنتفي في بلاده في الأعوام الأخيرة مما دفعه إلى تأجيل عودته إلى بلده المحبوب...

من هنا رأينا أن علي القاسمي جوال آفاق منذ صباه حتى الآن. فمنذ صباه وهو يترك البيت الريفي العائلي ليجول آفاق القرية إلى حدود النهر، ومنها إلى المدينة ليتعرف على

عالم جديد ليس هو عالم النخلة والبطة والنهر، عالم حافل بأطفال غير أطفال القرية، برجال غير رجالها، بسرعة غير سرعتها..«وما يزال يتجول بين البلاد والأقطار والناس حتى ليصبح عمله قرين الجولة في الدول المغايرة أرضا، وجنساً ولغة، وتقاليد، وعادات»(٦).

كل ما سبق، يرسخ صورة شخصية علي القاسمي غير التقليدية في علاقته بالآخر؛ علاقة لا تتركز على العداء بين المهاجر وبلد المهجر، ربما تنطوي تلك العلاقة على مقدار من التوتر، ولكنها لا تقتصر على العداء وحده.

ففي اعتقادنا الشخصي، أن علي القاسمي يظهر في خلال هذه القصص أكثر تشبثا بعروبته التي أدت به ثقافته الغربية، ويا لسخرية الأمر، إلى شدة ارتداده إلى أصوله العربية في أدق جزئياتها وتفاصيلها، كما أن ثقافته المتعددة المشارب هذه، تلقي ظلال الشك على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية. من هنا فإن تمعننا في طبيعة العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية. في عمقها . تجعلنا نقرُّ باعتقاد لا يتزعزع، بأن المهجر بصفة عامة خُلِقَ لكي يجعل القاسمي يحب وطنه أكثر من أي وقت مضى...

١. ويظل الشرق شرقا والغرب غرباً:

لا شك أن علي القاسمي لا يني يذكرنا بخصوصيات الآخر، وتجليات هذه الخصوصية في هذه الجوانب أو تلك، فخارج التمييزات الكبرى بين الشرق والغرب، بين دار الإسلام والمسيحية، بين التقدم والتخلف، بين الشمال والجنوب...تبرز فروقات أخرى لا تقل أهمية من واقع الحضارتين على مستوى نمط العيش، وبعض التفاصيل الصغيرة التي يرقى بها الإبداع إلى مستوى أسمى مما هي عليه في الواقع المعيش...



ففي أمكنة المهجر، يشعر المرء عادة بالدهشة منذ الوهلة الأولى بطبيعة الموجودات، ويقبل بنَهَم على الاستمتاع بالجديد في أقصىً درجات الإقبال، لكن عالمه الأول يظل قائما، يظهر ويختفي في ظل غلالة الحائط العازل من زجاج الدهشة، وسرعان ما تتقهقر عناصر الدهشة، وتغدو أمراً طبيعيا ومألوفا، بل وحتى روتينياً، فيوماً بعد يوم تتشقق تربة الأصل والجذور، وتُخرج من تحتها نَبْتَةَ الفَقْدِ المُرَّة التي تنأى بالمتعة عن الاكتمال...

فمع علي القاسمي لا نحتاج لشرح فكرة صراع الحضارات، واختلافها شرحاً أكاديمياً حتى نستوعب مدى التمايزات الحاصلة بين الحضارتين... لأنه يعتمد على تجسيد هذا الصراع في قصص وحكايات طريفة، يعيشها المواطن العربي هنا وهنا، ليستنبط منها ما يعبر به عن هذه التمازيات الحضارية ..فهاكُمْ قصة "الكلب ليبر يموت" نموذجا لتجْلِيَّة طبيعة التمايزات ما بين الثقافتين: العربية والغربية في موضوع العلاقة مع الحيوان بصفة عامة، وبالكلب خاصة.

فقد شكل الكلب ليبر منذ خمسة عشر عاماً رفيقا للسيدة ديبون في وحدتها، يضع رأسه الدافئ على فخذها فتستسلم للنوم. في حين، كم مرة غازلت سمير فكرة التخلص من هذا الكلب المدلل الذي يثقل كاهل سمير بالواجبات الإضافية التي لا طائل منها من منظوره الخاص. وهنا يستعيد سمير الماضي، وكيفية تصرف سكان قريته الصغيرة مع الكلب المسعور أو المسلول ويستريحون. ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟ فالوصول إلى القمر «أيسر من الانفراد بالكلب ليبر هذه الأيام، إذ أن مدام ديبون لا تفارقه البتة، فهي تمرضه وتأسيه بلمساتها وهمساتها ونظراتها الحزينة طوال النهار، إذن متى يموت الكلب ليبر فيستريح ويريح؟»(٧).



حتى أن هذه السيدة الفرنسية العجوز عارضت بشدة ما اقترحه عليها الأطباء بإعطاء الكلب حقنة قاتلة لوضع حد لآلامه، واعتبرت ذلك إجراء بشعاً ووحشياً وخاليا من الذوق واللطف الرفيعين اللذين كان الفرنسيون يتحلون بهما...

كما لا تفتأ العجوز من عقد مقارنات غير موفقة في موضوع طبيعة تصور الحضارة العربية لتربية الكلاب، تقول في هذا الصدد: «أنا أعرف الشيء الكثير عن حضارتكم، فأنتم تعتبرون الكلب كائن حي كالإنسان له مشاعره وأحاسيسه التي ينبغي مراعاتها»(٨).

ومما لا شك فيه، أن سمير يدرك مدى الجهل بطبيعة وجود هذا الكائن في قريته على الأقل، ولكنه لا يستطيع أن يجابهها بالحقيقة، ويكتفي بأن يردد في خاطره: «لا شك أن هذه العجوز تهرف بما لا تعرف. آه لو رأت الكلاب السائبة في البلدة المجاورة لقريته حينما كان الشرطة

تطاردها من آونة لأخرى وتقتلها رمياً بالرصاص»(٩).

ولا يتردد سمير من طرح القضية من مختلف جوانبها؛ فقد يحدث هذا في المدينة، أما في القرية حيث تستخدم الكلاب للحراسة، فليس هناك من فلاح يسمح لكلبه بولوج الكوخ أو الاقتراب من مجلس الجماعة. الكلاب جميعها نجسة. أما في فرنسا فه يطعمون الكلاب بأيديهم ويغسلونها في حماماتهم ويفعلون كل شيء من اجلها، وحتى البقالات الكبيرة تملأ بالأطعمة الشهية الخاصة بالكلاب.

وهو الآن في مرحلة احتضاره، ومدام ديبون لا تَكُفّ عن التألم والتوجع لحاله، وترثي مصيرها بعد موت كلبها الذي استمرت أنفاسه تتلاحق صاعدة هابطة، وتمتزج رويداً رويداً، ولا يبقى سوى نحيب الأرملة المتوجع المتقطع.

وهنا نستنتج - مع عبد الكريم غلاب - أن هناك مفهومان مختلفان عن الكلب في هذه القصة. هل هما مفهوما حضارة أو عقلية أو ثقافة أو ديانة؟ في الإسلام: «إذا ولغ الكلب في إناء أحدكم فليغسله سبعاً والثانية بالتتريب. ولكنه في حضارة أخرى يلغ في فم المرأة. وكل جسمها ت دون أن تغسله مرة واحدة أو مرتين !!»(١٠).



ويمضي الكاتب في سرد قصصه الطريفة التي تبرز مدى التمايزات ما بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر. يستعيد الكاتب فضاء الريف العراقي باعتباره مكان الإحساس الطفولي بعناصر الجمال الأولى من موسيقى وأنغام وفلكلور شعبي ومواويل وأهازيج ريفية... كل هذه المكونات ظلت كامنة في لاوعيه، حتى ولو تغرب عن وطنه، وجال وصال في أرجاء المعمور... وهذا ما تعكسه قصة "الجذور في الأرض"، وتجلوه أحسن جلوٍّ...

فها هو السارد يسترجع لحظات الصبا والشغف الطفولي، حيث تُدهشه أغاني الرعاة، وتُفرحه المواويل، وتسحره حلقات الدبكة في ساحة الضيعة كلما انتقل اثنان، فتاة وشاب، من دنيا العزوبية إلى دنيا الزواج، وكانت الأعراس تستمر أياماً وليالي، خصوصاً إذا كان العروسان من ميسوري الحال، لدرجة يصف السارد حال قريته آنذاك بأنها «مثل الضيعة الرحبانية الحالمة تحت ضوء القمر عند أعتاب الغيم».

أما الآن/هناك، وفي الضفة الأخرى، يستمع إلى صديقته هيلين التي تعزف له ألحان بيتهوفن وشوبان وموزارت وباخ، ينصت لها، يبستم، ينظر إليها بإعجاب وتشجيع، ولكنه لا يحس بالحنين يبلور الدموع في مآقيه...فأنغام البيانو لا تحمل له على موجاتها تلك الرعشة الباردة، ولا تفجر في أغوار عينيه الدمعة الدافئة المريحة..

كل شيء حوله يتشرب بالأنغام الخالدة لكبار الموسيقيين إلا قلبه، فقد كانت تصدح فيه أنغام الناي المتصاعدة بين أشجار النخيل الباسقة، وألحان العود التي يعزفها غجري على أبواب بيوت القرية، وأهازيج أبناء القبيلة المنسجمة مع دبكاتهم، وأناشيد القرويات في موسم الحصاد وحكايات أمه في ليالي الشتاء الممطرة، وخوار الأبقار، ومواء قطته المدللة، وضحكات أخوته الصغار، «أما أنغام البيانو فقد أخذت تتضاءل شيئاً فشيئاً حتى استحالت إلى مجرد رموز موسيقية كتبتها هيلين على ورقة مخططة أخذتها من أحد دفاتره الخاصة بالرسوم الهندسية»(١١).

فكل نغمة تأتيه من عمق وطنه في الريف العراقي، لا يمكن أن تساويه آلاف من النغمات الغربية التي تستحيل في هذا السياق النوستالجي إلى رموز موسيقية تخلو من حرارة التوصيل، وتفتقر إلى وسيلة التطريب، وتظل رنات موسيقية بلا روح... فما يمكن ملاحظته هو الانفعال الفاتر بين السارد وهذه الموسيقى التي تعزفها هلين، فعاطفة القاص لا تخرقها هذه الرنات، ولا تتجاوب معها، لذلك ترسو على سطحها لا تبارحه.

كما أن الذات في هذه القصة) "الجذور في الأرض"(لا تعاني من قهر المكان فحسب، بل تجد نفسها تقف وجها لوجه أمام تساؤلات تمس تكوينها الثقافي والأخلاقي والنفسي. فقد بدَت الذات مأزومة ومضطربة وحائرة، لأنها تحمل في أعماقها بذور الضياع.

إن شخصية هذه القصة تعتبر مثال لكل شاب عربي مثقف حلٍّ بتلك الديار الأخرى/المهجر، حينما يدخل في علاقة عاطفية مع امرأة أجنبية، لتنتهي قصة الحب - عادة - نهاية حزينة، كلها خيبات أمل، وإحباطات، وجروح غائرة..وهذا ما نجده في حالة شخصية هذه القصة الذي طالما حلم . وهو في غربته . بامرأة تبعث رقتها الدموع في مآقيه، تبكي معه لتمتزج دموعه بدموعها كنهرين يلتقيان في خليج من المرجان والأحزان. حنانها من نوع آخر لم يعتده من قبل، «حتى إنه كثيراً ما تساءل إذا كان ذلك حناناً مطبوعا أو لطفاً مصنوعاً»(١٢).

فقد كانت العلاقة وطيدة بين هيلين والشاب العربي، وترسخت عرى هذه المحبة منذ مدة من الزمن، وحين يقرر الشاب العودة إلى بلاده - وهو مصير أغلب المهاجرين -، حينذاك يجد نفسه في مأزق ليس نابعا من ضياع الحلم وحسب، بل نتيجة تصادم منظومته الأخلاقية الشرقية مع منظومة أخلاق المجتمع الآخر الذي يعيش فيه.

فحين ترفض الحبيبة فكرة العودة مع حبيبها إلى المشرق، تكون العلاقة العاطفية ذات الطابع المثالي قد وضعت على محك الواقع، وهنا يشهر الشاب العربي قراره القاطع بفسخ العلاقة التي تجمعهما، ظاناً منه أن حبيبته ستنفجر بكاء، أو يغمى عليها كمداً بعد علاقة دامت أكثر من أربع سنوات متواصلة، لكنها أكدت موقفها بطريقتها المتأنية«كنت قد تركت الاختيار لك»...

فها هي هيلين تسوق مبرراتها .

سواء الحقيقية منها أو المصطنعة . لإضفاء مشروعية على ما تقوله، حيث تستطرد في قولها كما لو كانت تقرأ نشرة اقتصادية بتمهل: «أنت تعلم تماماً أن مستوى المعيشة في بلادك منخفض جداً، وأن الوسائل والمعدات التي تتطلبها بحوثك العلمية من مختبرات ومكتبات ليست متوفرة. فأنت بعودتك إنما تكتب بنفسك شهادة وفاة لمستقبلك المهني، ولن تفيد أحداً بعلمك. أضف إلى ذلك أن الأمريكيات اللواتي رافقن أزواجهن إلى هناك لم يحتملن جفاف الحياة وخشونتها، وعُدْنَ بعد فترة وجيزة. وإذا كنت مصراً على اختيارك هذا، فأنا أفضل أن نتألم قليلاً اليوم على أن نندم كثيراً غداً. ولكن لنبق صديقين، واكتب لي عن أحوالك عندما تجد الفراغ لذلك»(١٣).

وهذا الموقف يذكرنا بعلاقة إدوارد سعيد المتشنجة بتلك المرأة الأمريكية الملغزة: «يصعب علي الآن أن أعيد تركيب مشاعر الهجران المرعبة التي كانت تجرني إليها وهي على أهبة تركي، وهو ما كانت تفعله غالباً.«إني أحبك. لكني لست مغرمة بك»، تقول وهي تبلغني بأنها قررت الانفصال النهائي بيننا»(١٤).

يعلق عبد الكريم غلاب على هذا النوع من النهايات قائلاً: «فكان الحب تجربة عابرة للروح، نجحت لأنها لم تنته به إلى رباط مقدس، أو غير مقدس، وإن انتهت به إلى تجربة مع إنسانة تفكر بعقل الحاضر، وتعيش حياة المستقبل، وتمتع الروح بالفن وهي تعزف أجمل ما أبدع الفنانون من موسيقى، وتنتهي أخيراً إلى أن الشرق شرق والغرب غرب. وكان العقل عين العقل هو الذي انتصر بينهما في ساعة ألم، قران هادئ يتحول إلى صداقة تعيش ولو في الذاكرة»(١٥).

٢ . العودة المستحيلة إلى المكان الأم:

بين استحالة عودة الحبيبة مع حبيبها كما في القصة السابقة، يقرر الكاتب على لسان سارده أوان العودة إلى الوطن الذي صوره حبيبة في انتظار موعد قدومه، حاملاً معه دواء علاج حبيبته العليلة...

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن تجربة الكاتب المغترب، خاصة فيما يتعلق بالوطن، تختلف كثيراً عن تجربة الكاتب الذي يقيم في بلده. فالكاتب في وطنه لا يشهر كثيراً عبارات الحب والعاطفة المتأججة تجاه وطنه المحبوب، حيث نجد تيمة حب الوطن منتشرة على أكبر نطاق في الإبداع المهجري، حيث لا يني المبدع من سرد ما يعانيه من الشوق والحنين والتحرق، وهو بعيد عن أهله وأحبابه...

في هذا السياق تأتي قصة "رسالة إلى حبيبتي". فمع كل انتقال وسفر وارتحال، يجيء ما يذكر الكاتب، مؤنباً، بأنه غريب، ويحثه على ضرورة عودة السندباد من السفار، واستحالة عيشه غريبا هنا وهناك، وإلى الأبد...وبأنه آن الأوان ليحط الطائر أخيرا على أرض الوطن الأم بعد طول تحليقه في علياء السموات...وبان سنوات الهجر لا بد أن تتوجها لحظات الوصل بين الحبيب والحبيبة...الأمر الذي يجعل من كتاباته القصصية شهادة مشغوف بذكريات الطفولة، يسترجعها وكأنها وقعت البارحة، معاوداً قراءتها قراءة العاشق لرسائل حبيباته اللواتي، برغم الغياب، لما يزلن حاضرات في القلب، وراسخات في البال.

إنه نموذج الكتاب العراقيين الذين يتوهون عشقاً وصبابة في بلادهم... فهم كُثُرٌ لا محالة، ولكن علي القاسمي يتسم بصفات تجعله متميزاً عن غيره من العراقيين الذين وجدوا أنفسهم "خارج المكان" على حد تعبير إدوارد سعيد...

فهو كاتب رقيق بصوره الإبداعية، آسر بأسلوبه الإبداعي، كريم في علاقته بالآخر، عاشق لوطنه حدّ الجنون، ومريض بمرض عضال اسمه العراق، أما داؤه الأوحد والوحيد فهو أن يتعافى هذا العراق العليل، ليغدو وطنا آمناً، يطمئن في كنفه جميع العراقيين، بمختلف أطيافهم، واتجاهاتهم، ومعتقداتهم...

وإذا عدنا إلى رواية نجيب محفوظ بعنوان: "رحلة ابن فطومة "، وجدناها تنطلق من ذات الهدف الذي انتهى إليه علي القاسمي في "رسالة إلى حبيبتي "... ففي حالة رحلة ابن فطومة)وهو بطل الرواية (يجدر بنا التشديد على أن الأهم من دوافع الرحلة، وخطتها يجب أن نستحضر المبتغى منها، فالأمر لا يتعلق بخلاص ذاتي يرومه الرحالة فحسب، بل إن أحد أهم أغراض الرحلة هي العودة إلى الوطن من جديد بما يفيده، ويداوي جروحه: «أريد أن أعرف، وأن أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي»(١٦). وهو ذات الهدف النبيل الذي يشدد على أهميته في مقام آخر:«من أجل ذلك قمت برحلتي يا شيخ حمادة، أردت أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه على ضوء بقية الديار، لعلي أستطيع أن أقول له كلمة نافعة»(١٧).

تجدر الإشارة إلى أن خصائص الرحلة، تكمن عادة في كون الإنسان يسافر لكي يتعلم، ويتعرف على أقوام آخرين، ويعمق معارفه الثقافية التيً اكتسبها. بمعنى آخر، عادة ما يكون للسفر. في مثل هذه الحالة . هدفا تربويا تنويرياً، وتكوينيا.

ولقد برع علي القاسمي في تجميع سيرته الذاتية، بداية دوافع السفر خارج الوطن، مرورا بتحقيق الهدف من السفر، وانتهاء بلحظة تفكيره العودة إلى البلاد حاملا معه إكسير الحياة لحبيبته المريضة/ العراق... فمن أجل شفاء حبيبته، لم يتردد الكاتب في ركوب الخطر، وهجر الأهل والأحباب، من أجل أعز الأحباب...وفعل المستحيل لوصول إلى تلك البلاد الموصوفة..وحين بحث عن الدواء فيها، «قيل له أن الدواء المطلوب لا يعبأ في قنينة ليشرب، ولا يصاغ بأقراص ليبلع ولكنه من نوع خاص، إنه أقرب

ما يكون إلى النور ينفذ في عينيك رويداً رويداً، ويتسرب إلى أذنيك شيئاً فشيئا، ويتخلل فؤادك ويتشرب دماغك، وهذا يتطلب سنوات عديدة. وعندما تعود إلى حبيبتك العليلة، تطبق شفتيك على شفتيها، وتضع صدرك على صدرها حتى تصبحا جسدا واحداً وروحا واحدة، وعند ذاك يسري البلسم منك إليها، وشيئاً فشيئاً تستعيد عيناها بريقهما، ويسترجع خداها لونهما، وتتمكن أعضاؤها من النشاط والحركة...إنه دواء عجيب بالفعل!»(١٨).

وذلك ما فعل الكاتب، لكن حالما أخبره الأطباء أنه أصبح جاهزاً لنقل البلسم إلى حبيبته العليلة، انطلق في رحلة العودة على جناح الفرحة... ولكنها فرحة لم تكتمل. يقول الكاتب على لسان سارده: «فقد بلغني، يا حبيبتي، وأنا في منتصف الطريق، أن قريتنا الوديعة هاجمها لصوص متوحشون، غريبو الشكل والأطوار، عيونهم سهام، وأصابعهم حراب، قتلوا الشبان وسجنوا الشيوخ، وامتلكوا الديار، وأخذوك يا حبيبتي وسيجوا القرية بالأسوار، وأوصدوا الأبواب، ولا سبيل للوصول إليك. فمكثت في منتصف الطريق انتظر الفرج. وما زلت انتظر. يا إلهي ما أمرَّ الانتظار!»(١٩).



لا بد هنا أن نشير إلى أهمية المجاز وهو أداة القاص في هذه القصة الأخيرة، لأن المجاز هو القادر على جعل الخياليّ واقعيّاً، والواقعيّ خياليّاً، من دون أن تفقدَ اللغة طريق العودة إلى أرض مرجعيّاتها الأولى. وهنا، تكوّنت مرجعيات القاسمي، وتبلورت تجربته القصصية، وسلكتْ الطرقَ السهلة الممتنعة إلى ترجمة الأحداث والوقائع بدون السقوط في فخ الابتذال والوضوح والتقريرية. وقد صهر القاص كل هذه الأحداث والمعطيات بكلّ ما أوتي من قوّة الذاكرة، وتفاؤل الإرادة، وعناد الصمود، وبراءة الرومانسيين...

بهذه الرسالة الرومانسية في مظهرها، والسياسية في جوهرها، يكون علي القاسمي قد نجح في تحقيق رهان التعبير عن بشاعة الواقع، وشدة تأزمه وانحطاطه، من خلال رسالة عاطفية جداً، وعبر عملية التحويل الكيميائيّ الكبرى في مختبر القصة القصيرة التي تعتبر أفضل الوسائل التعبيرية لديه في عالم الخلق والإبداع...

خاتمة

من خلال ما سبق، نخلص إلى أن عالم علي القاسمي القصصي، لا يستخف بتلك الوقائع الصغيرة التي يستعيد من خلالها طفولته ابتداء من واقعة غرق الوليد في الجب، ومفاجأة حجرة الدرس الأول، مرورا بولعه بالنهر، وحبه الطفولي للبطة، وقصة حبه لهيلين... وصولاً إلى مرحلة الحب الأكبر وهو حب الوطن العليل، خلال كل هذه المحطات كان الكاتب يعتمد على استرجاع عناصر السيرة الذاتية، وعلى التداعي الفني الذي يشحن تفاصيل هذه الموجودات الموصوفة بفيْض من الحالات الشعورية الثرية والبالغة الروعة، ذلك أن للكتابة السرديّة لدى القاسمي وجوداً خاصاً، هو الوجود الفنّيّ الذي يعتبر رهان الكتابة القصصية لدى الكاتب، وهو الرهان الذي نجح بالفعل في تحقيقه، في هذه المجموعة القصصية، بكثير من الجدارة والاستحقاق.

* كاتب وناقد من المغرب

هوامش ومراجع:

- عبد الكريم غلاب، مقدمة كتاب علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبتي "(قصص قصيرة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:١، ٢٠٠٣، ص:١٠.

٢- علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبتي "(قصص قصيرة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:١، ٢٠٠٣، ص:٢٦.

٣- المرجع نفسه، ص:٦١.

٤- تجسد لعبة الدمى الروسية حكاية وقعت في قرية روسية فقيرة، كان الأطفال يموتون جوعاً، فصار الأهل يصنعون دمى خشبية، يضعون بداخلها دمية صغيرة تكريماً للطفل المتوفي، ثم صار الروس يلوّنون هذه الدمى ويبيعونها. انتشرت الدمى كرمز للفن الشعبي الحرفي الروسي، ولا تزال إلى اليوم.

٥- علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبتي "(قصص قصيرة)، مرجع سابق، ص:٦٨.

٦- عبد الكريم غلاب، مقدمة كتاب علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبتي "(قصص قصيرة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:١، ٢٠٠٣، ص:٨.

٧- المرجع نفسه، ص:٧٩.

٨- المرجع نفسه، ص:٨١.

٩- المرجع نفسه، ص:٨١.

١٠- عبد الكريم غلاب في مقدمة مجموعة علي القاسمي: "رسالة الى حبيبتي "، مرجع سابق، ص:١٢.

١١- المرجع نفسه، ص:٩١.

١٢- المرجع نفسه، ص:٩٠.

١٣- المرجع نفسه، ص:٩٣.

١٤- إدوارد سعيد: "خارج المكان"(مذكرات)، ترجمة: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط:١، ٢٠٠٠، ص:٣٤٥.

١٥- عبد الكريم غلاب، مقدمة كتاب علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبتي" مرجع سابق، ص:٩.

١٦. نجيب محفوظ: "رحلة ابن فطومة"، دار مصر للطباعة، الطبعة الثانية،١٩٨٧، ص:١٩.

١٧. المرجع نفسه، ص:٩٥.

١٨- علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبتي" مرجع سابق، ص:١٠١.

١٩- المرجع نفسه، ص:١٠١.



استدراكات

أمجد ناصر *

خمر الكادحين!

لم اتوقف، مليا، أمام "مركزية" الشاي في حياة الاردنيين اليومية الا عندما بدأت استعيد فصولا من طفولتي في مدينة الزرقاء التي نشرت، على مدار سنتين، في صحيفة "الرأي". اوقفتني تلك الاستعادات لفصول من سيرة الطفولة امام الشاي، وتخلله كل مناحي حياتنا اليومية، فلا صباح يشرق علينا بشمسه الكبيرة من دون الشاي ولا غروب يحل على برنداتنا بسلام من دونه. شاي بالميرمية ذلك هو شاي الصباح، الشتوي خصوصا، شاي بالنعنع ذلك هو شاي الغروب المبترد بعد صهد النهار الحامي. شاي بالقرفة للنساء النفساوات. شاي ثقيل أسود لاصحاب المزاج. شاي بالقرفة والجوز في مقاهي الشتاء.

ولكن هل ابتعد الشاي، دم الاردنيين الأحمر القاني، عن أصله كمشروب روحي عند مكتشفيه الاوائل: رهبان الصين؟ لا يشبه شاينا شاي الصين او اليابان، ولا شاي الانكليز، ولا شاي الايرانيين، ولا حتى شاي اشقائنا المغاربة. لعل أقرب شبه له هو شاي الهنود والايرانيين والاتراك. لكن استخدامات الشاي والنكهات المضافة اليه أردنيا (ومشرقيا على نحو أوسع) تكاد تكون خاصة بنا.

الشاي، عند تلك الأمم، لا يعمل كمرافق لا بد له مع الطعام. انه شاي مزاج. ويشترك الصينيون واليابانيون مع المغاربة في استخدام الشاي الأخضر، لكنهم يختلفون عن بعضهم البعض في استخدام النكهات المضافة اليه. المغاربة أضافوا النعناع الى الشاي الأخضر، لكنهم يغلونه ويسكبونه بطريقة خاصة تجعل له رغوة على وجه الكأس. بينما لا يفعل الصينيون واليابانيون ذلك. فهم لا يغلون مادة الشاي بالماء، بل يضيفونها الى الماء بعد ان يغلي، وبذلك لا يفقد الشاي خواصه اثناء الغلي. الانكليز الذين روجوا الشاي على اوسع نطاق بعد ان نقلوا نبتته، كما يقال، من أديرة الصين الى مستعمراتهم في شبه القارة الهندية، يشربون الشاي اكثر منا، لكنه شاي «ماسخ» عديم الطعم تقريبا. تقاليده الوحيدة كانت راسخة ومقدسة عند الطبقة الارستقراطية، التي انقرضت، اما عوام الانكليز فهم يشربونه، طوال الوقت، ولكن من دون تقاليد تذكر. التقليد الوحيد هو اضافة الحليب البارد الى «المغ» الكبير الذي يطفو «كيس الشاي على وجهه كبطة نافقة.

لقد قضت «أكياس الشاي» برأيي، على نكهة الشاي وتقاليده. الشاي الحقيقي، بالنسبة لي حتى اليوم، هو الشاي «الفلت». ذلك الذي تتمدد اوراقه المفروقة، او المطوية، في الماء المغلي لتنفث تلك الرائحة العبقة التي تنتشلك من اعمق آبار النوم، او التي تعدك بانتعاش ونشوة تشبهان الخمر. عندما ذهبت الى بيروت لاحظت ان مشروب الصباح هو القهوة وليس الشاي. كان غريبا على الذين عرفتهم هناك ان يروني أشرب الشاي لأصحو. الصحو عندهم يكون بفنجان القهوة الذي له تقاليد راسخة وعريقة هناك. حتى الطائفية التي اقيم لبنان الرسمي على رقعتها الموزاييكية العجيبة لم ينج منها ما يشربه اهل ذلك البلد. فقد لاحظت، مثلا، ان المسيحيين، اجمالا، لا يشربون الشاي الا كدواء. كما انهم يفضلون القهوة، غالبا، من دون حب الهال، على عكس الشيعة في الجنوب والبقاع الذي يعتبر الشاي أساسيا عندهم، ولهم تقاليد في ذلك تشبه تقاليد الايرانيين، فلا يمكن ان تتخيل حياة الجنوبيين والبقاعيين من دون الشاي، وهو، ايضا، ليس بعيدا عن الطقس الديني، ففي عاشوراء يشرب البقاعيون الشيعة الشاي بالقرفة.

وللمصريين، خصوصا، فقراء المدن، وابناء الريف واهل الصعيد، علاقة خاصة بالشاي. انه اكسير حياة ايضا، غير انه لا يرتبط تماما، بالطعام كما يرتبط عندنا في الاردن (والجوار الشامي)، وانما كمشروب للمزاج، يستعان، بحلاوته وعبقه وكافيينه، على ضنك الحياة اليومية، وله في الأدب المصري منزلة خاصة تشبه منزلة «الاتاي» في الأدب والفن المغاربيين. اتذكر الآن مقطعا لعبد الرحمن الابنودي يتحدث فيه عن الفارق بين «شاي القهوة» و«شاي البيت» يقول: «كباية شاي القهوة غير كباية شاي البيت خالص»! «والأتاي» في الادب والفن المغربيين واضح. يكفي ان نعود الى اغاني "ناس الغيوان" او "جيل جيلالة" او "الملحون" لنرى مركزية «الاتاي» في الحياة المغربية. ورغم تجذر الشاي في الحياة اليومية الاردنية، الى درجة لا يمكن تصور هذه الحياة من دون وجود الشاي، الا انه لم ينعكس في الأدب الاردني. كتبنا كثيرا من قصائدنا، سواء، في الزرقاء او عمان، على طاولات المقاهي، او كانت المقاهي ثيمة رئيسية في هذه القصائد، ولكن اين الشاي فيها؟

اين الشاي بالنعنع، والشاي بالقرفة والشاي بالميرمية، والشاي بالهيل في ادبنا الاردني؟ اين كاسة «الإينر» التي كنا، في مطلع شبابنا، ننظر الى الذين يطلبونها في المقهى بنوع من الحسد الخالص؟

فلم نكن، نحن الشبان الصغار، الفقراء، نملك ما يكفي لشراء هذه الكاسة الباذخة المكونة من الشاي والقرفة والجوز. الشاي في مواطنه الاولى (الصين، ثم اليابان) مشروب ارستقراطي، كما كانت عليه الحال في انكلترا، لكنه عندنا عكس ذلك: انه مشروب الفقراء.. او على حد تعبير شاعر عربي (لا اتذكر اسمه الآن): خمر الكادحين!

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

تأملات في الفكر النقدي عند نازك الملائكة

أ. د. فاروق مغربي *

لكي تكون ناقدا جيدا، يجب أن تمتلك في داخلك نصف شاعر، ولكي تكون شاعرا جيدا يجب أن تمتلك في داخلك نصف ناقد... هذه العبارة التي أؤمن بها، جعلتني أرصد الآراء النقدية لرواد الشعر الأوائل في مفهوم الحداثة، والحقيقة أنه إلى الآن لم تعط الأهمية الكافية لما يدليه الشعراء من آراء نقدية تبلور وجهات نظرهم. وأحب أن أشير إلى إن مفهوم "الحداثة " في هذه الدراسة لا يعني أكثر من قبول الشكل الجديد الوافد من الشعر.


الملائكة

علينا أن نغيّر مسار الشعر... هذا هو النداء الذي كان يجول بخاطر الجميع، ولكن الرؤية لم تكن صافية ولا عميقة، هكذا كانت الإرهاصات الأولى لحركة الحداثة العربية؛ الحداثة الغربية سادت العالم في "النصف الأول من القرن العشرين، وكانت تلك حركة رفضت تراث الماضي، وتلبّستها الحماسة البكر للتقدم، وسعت نحو تجديد العالم ... وكانت برفضها للتقليد ثقافة الابتكار والتغيير".(١) أما في أدبنا، فكانت ثمة " طوطيات " تقف سدا في وجه أية حركة تبغي التغيير، ولكن مثل هذه الأزمة قانون "من قوانين التحول... ومن ثم يمكن الاكتفاء بإرجاع الأزمة إلى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل"(٢)، وعلى رأي الدكتور محمد بنيس "الكل متورط في الحداثة، معها أو ضدها، يختارها كبديل لموروث الشرق، أو جدارا حديديا يترك الشرق يتيما لا شرق له ولا غرب"(٣)، ولا ضير في أن نستبق الأمور فنقرر أن هذه الحركة قد انتصرت. وما الخلاف الذي دار حول ريادة الشعر، إلا دليل على انتصار الحركة، وإلا فإنهم كانوا سيتهربون من وصمة العار التي ألحقوها بالأدب.

مفهوم الحداثة عند الشاعرة نازك الملائكة:

يقتصر التراث النقدي للشاعرة نازك الملائكة على ثلاثة كتب(٤) تشكل وثيقة تطبيقية تكشف لنا طبيعة فكرها النقدي، وسجلا يظهر تطور هذا الفكر.

كتابها الصومعة والشرفة الحمراء، يمثل الجانب التطبيقي في النقد، أما كتاباها الآخران فهما مجموعة من الدراسات ألّفت في أوقات متباعدة، ثم جمعت بين دفتي كتاب، وسيكون كتاب "قضايا الشعر المعاصر" المصدر الذي سنعتمده في هذه الدراسة لعدة أسباب

منها: أن الكتاب يمثل موقف نازك من الظاهرة الشعرية الحديثة، وهو الكتاب الأول من نوعه – عربيا – على صعيد " قوننة " الشعر الجديد، وآراؤها في هذا الكتاب طبقت عمليا في كتاب الصومعة.. إضافة إلى أهمية الكتاب الكبيرة، إذ إنه قد أحدث ضجة كبيرة على الساحة النقدية لم تنته آثارها إلى الآن.

إنّ هذا الكتاب يشتمل على منحنيين رئيسين، الأول: وضع قانون للشعر الجديد. أمّا الثاني فهو وصف الطبيعة الفنية لهذه الظاهرة الشعرية، وهناك أمر نود الإشارة إليه في البداية وهو أن القارئ يشعر بأن نازك الملائكة تتكلم على الشعر الحديث في كتابها وكأنها صاحبته الشرعية، وحقّ التصرف به مقتصر عليها، كونها الرائدة التي خرجت إلينا، بحسب تعبيرها، بأول قصيدة حرة.(٥)

إن رحلة نازك النقدية تمثل حلقة دائرية، ذلك أنها ما لبثت أن شعرت "بعقدة الذنب" تجاه ما حصل للشعر الجديد – الذي بدأ يطغى – من تطور لم تحسب له حسابا. فبدأت بالتراجع عن بعض ما أسّست له، وشنّت بعض المقالات الهجومية على الأنصار المغالين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بـ "الارتداد" أو "الخيانة"× لهذه الحركة، وفي الحقيقة، يمكننا أن نلتمس لها العذر في رجعتها هذه لأن موجة عارمة من الغثاثات الشعرية ما لبثت أن خرجت في ذلك الوقت تحت راية الشعر الحر.

الشعر الجديد والحداثة القديمة:

تحصر نازك الملائكة نشوء الشعر الحر بخمس قضايا شغلت الفرد العربي، وحملته على البحث عن هذه الصيغة الجديدة، هذه القضايا هي(٦)

١- النزوع إلى الواقع.
٢- الحنين إلى الاستقلال.
٣- النفور من النموذج.
٤- الهرب من التناظر.
٥- إيثار المضمون.

والواقع أننا نستطيع تسجيل عدد من المآخذ على الناقدة، حول مسوغات نشوء الشعر الجديد فلو كانت هذه المسوغات عامة لنشأت على يد أكثر من شاعر واحد في آن

رحلة نازك النقدية تمثل حلقة دائرية، ذلك أنها ما لبثت أن شعرت "بعقدة الذنب" تجاه ما حصل للشعر الجديد - الذي بدأ يطغى - من تطور لم تحسب له حسابا.

معاً، وليس الآن، بل منذ أقدم العصور، لأن هذه الأمور موجودة منذ أن وجد الإنسان. إن كلّ إنسان يمر بفترات نزوع إلى الواقع، وفي فترات أخرى يميل إلى نقيض هذا الشعور، وهذا شيء أساسي في تكوين إنسانيته، وفي ضوء هذا، فإن مسوغات نشوء الشعر الجديد كانت تترجم حالة الناقدة وحدها.

وكانت الشاعرة قد رأت أن الوزن الجديد يحرر الشاعر من "طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاصيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده، عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء".(٧)

ولكن هذا الموقف – الحداثي في ذلك الوقت – لم يلبث أن قيد بعدد من القوانين الصارمة ولعل أهمها أنها حددت البحور التي يمكن أن ينظم عليها بثمانية، ومجزوئين ومن البحور الثمانية ستة بحور صافية، ذات تفعيلة واحدة تتكرر عددا من المرات في كل شطر هي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك. أما البحران الممزوجان اللذان يخضعان لشرط تكرار إحدى التفعيلات فهما البحر السريع والوافر، ومن ثم تنتقل لتضع بين أيدي الشعراء، مجزوء الوافر ومجزوء البسيط الذي يدعى بمخلع البسيط.(٨)

إن نظرة بسيطة تبين لنا أن الناحية العروضية أساسية جدا عند نازك الملائكة، مما حدا بالدكتور هاشم ياغي للقول: "ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن كتاب قضايا الشعر المعاصر كتاب في موسيقا الشعر"(٩) فنازك لا تفتأ كل فترة تذكرنا بالخليل وعروضه: "غير أننا نلح.. على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء".(١٠) وفي موضع آخر "إن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لهي قصيدة ركيكة الموسيقا، مختلة الوزن".(١١) أو قولها: "والواقع أنّ الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك، وللنظم قواعده وأسسه".(١٢) إن المغالاة واضحة في هذه القضية من دون شك، ولكن حسبنا أن نقول إن حركة الشعر الجديد لم تكتمل أسسها، وقوانينها، حتى يومنا هذا، ولا بد من بعض العثرات إلا أن هناك أمورا لا يمكن لنا أن نتغافل عنها؛ فمنذ أن انتشر الشعر الجديد، بدأت نازك بمحاربته، واستنباط العيوب له(١٣)، وعلى الرغم من أن نازك هي التي قوقعت الشعر الحر بجعله مقتصرا على عشرة بحور، إلا أنها لم تتوان في جعل هذا الأمر عيبا من عيوب الشعر الجديد، كذلك رأت أنّ ارتكاز الشعر الحر على تفعيلة واحدة يخلق فيه رتابة مملّة خاصة حينما يعمد الشاعر إلى إطالة قصيدته.. وهو لهذا لا يصلح للملاحم. وبعد كل هذا تلجأ على طريقة إبعاد الشعراء عن هذا النوع من الشعر عندما تقول: "ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة في حياتي".(١٤)



والواقع أن نازك الملائكة في كتابها تعيش وهم الكلام على الشعر المعاصر، لأن نكوصية رؤيتها الشعرية شكلت " حاجزا لاعتماد المغامرة وتدمير المعيار، كسلطة قضائية.(١٥) فقد أوصلتنا إلى نتيجة مخيبة للآمال فعلا، فمؤدى القول في الشعر لديها "أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها .... إن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية."(١٦) بل إنها تجزم بأن تيار الشعر هذا سيتوقف في يوم غير بعيد.(١٧)

لم تكتف نازك بما رصدته للشعر الحر من نواقص، بل إنها أضافت ثلاث ظواهر عامة، رأتها مضللة للشعراء هي(١٨):

١-"الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، والحق أنها حرية خطرة... فما يكاد – الشاعر – يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايق ولا عدد معينا للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية، ينسى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد...".

٢- الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة،... وفي ظلها يكتب الشاعر أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه لأن موسيقية الوزن وانسيابه يقدمان، ويخفيان العيوب.

٣- "التدفق،... وينشأ عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة.." "وينتج عن التدفق ظاهرتان تعدان من عيوب الشعر الحر وهما:

١- "تجنح العبارة... إلى أن تكون طويلة طولا فادحا".

٢- "تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد".

مما تقدم كله، يظهر جليا ارتداد نازك الملائكة، على الرغم من أننا نقرّها فيما رأته مضللا للشعر الحديث، ولكن ليس بالشكل الذي ارتأته، فالمزايا التي ذكرت، سلاح ذو حدين، ويمكن للشاعر أن ينخدع ببريقها، وتقوده بدلا من أن يقودها، ولكن هذا الكلام نوجهه إلى مبتدئي الشعر، وحتى هؤلاء، يستطيعون أن يسلموا من الوقوع في شرك هذه العيوب، لو وضعوا القاعدة النقدية التي وضعتها نازك نصب عيونهم.



قامت نازك بمحاولات عديدة لبيان أن الشعر الحديث ضارب في جذوره. الشعر القديم، ولكنها قد وقعت بآزق ما كان من الواجب أن تقع فيها شاعرة تمتلك حسّها النقدي، فلقد أتت في مقدمة كتابها بقول محمود درويش(١٩)

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل
وكل لقاء وداع
وما بيننا غير هذا اللقاء
وما بيننا غير هذا الوداع.

وهي لكي ترضي المتزمتين، جمعت المقطع السابق ببيتين من المتقارب بعد نزع كلمة "وداع" فأصبح المقطع على الشكل التالي:

من المتقارب:

كلام جميل وكل لقاء وفوق سطوح الزوابع كلّ
وما بيننا غير هذا الوداع وما بيننا غير هذا اللقاء

وللأسف فان الكلمة التي نزعتها من النص ما كان يجب نزعها، والفرق واضح بين الشكلين، ثم إن طريقة التعامل هذه مع النص الحديث الذي يشكل كلا واحدا، مرفوضة أصلا، سواء رضي بذلك أنصار المذهب القديم أم لم يرضوا.

تناولت نازك أيضا فن البند العراقي، وأخذت تتكئ عليه لتلتمس منه شرعية "الشعر الحر"، ولتثبت أنّ البند في تشكيلاته العروضية ضرب من الشعر الحر ونقلت عن كتاب "البند في الأدب العربي" لعبد الكريم الدجيلي، نصا منسوبا لابن دريد رواه الباقلاني في إعجازه، وآخر للمعري أورده ابن خلكان في وفياته، إن أمثال هذه النصوص تعكس رغبة جادة من الناقدة كي تصنع جذورا قديمة لحركة الشعر الحر، إلا أن أمثال هذه النصوص لا تكتسب الشرعية التي تخوّلها لأن تكون مقياسا، فنظائرها قليلة، بل نادرة.

ثمة تناقض كبير بين ذوق نازك الشعري، وإيمانها العميق بالحرية، وبين نزوعها إلى التقنين الصارم، ووضع القيود الفنية في وجه هذا الشعر، في الفصل الثاني من الباب الثاني عالجت المشاكل الفرعية في الشعر الحر وهي: الوتد المجموع(٢٠)، الزحاف(٢١)، التدوير(٢٢)، التشكيلات الخماسية(٢٣)، فاعل في حشو الخبب(٢٤).

فنرى مثلا أنها حذرت من استعمال التشكيلات الخماسية ووقعت فيها، مما حداها إلى القول: "الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين: جانب فني ذهني يرفض تشكيلة خماسية رفضا كاملا. وجانب فني سمعي يتقبلها ولا يرى فيها ضيرا، أو لنقل: إن الناقدة فيّ ترفض، والشاعرة تقبل".(٢٥)

ويلاحظ أنها قد تراجعت عن فكرتها بشكل جعلها تعدّل رأيها في طبعتها السادسة للكتاب، عندما قالت: "إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكن من الممكن أن تدخل تلطيفا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها، والواقع أنني في عام ١٩٧٥ قد جعلت القانون صارما شاملا دون أن أستثني منه حالة، وها أنا ذا أعود الآن وألطفه وأرقرق فيه ليونة لابد منها، يمليها عليّ طول ممارستي للشعر نظما وقراءة".(٢٦)

ولو تجاوزنا مسألة التشكيلات الخماسية، وتجانس التفعيلات لرأيناها تأتي بـ "فاعل" في حشو الخبب وهذا ما نهت عنه بشدة، إلا أنها تتنصل من هذا العيب أيضا بقولها: "وقد ألفت أن أنظم الشعر بوحي من السليقة، لا جريا على مقياس عروضي، تحملني خلال عملية النظم موجة من الصور والمشاعر والمعاني والأنغام. دون أن أستذكر العروض والتفصيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني. ومن ثم فإن (فاعل) قد تسربت إلى تفعيلاتي "الخببية" وأنا غافلة، وحين انتهيت من القصيدة، كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي بحيث لم أتنبه إلى ما فيه من خروج على تفعيلة الخبب".(٢٧)

نلاحظ أنّ التناقض لم يكن بين الموقف الشعري والنقدي فقط، بل تعداهما إلى آرائها النقدية ذاتها، فقد رأينا قبل قليل أنها تعيب على ظاهرة الشعر الحر المتدفق والانثيال، وها هي ذي تعلل وقوعها بهذا المنزلق، بذلك العيب الذي رأته في الشعر الحديث، في كل الأحوال لا يمكننا أن نجعل من هذه التناقضات مآخذ على نازك الملائكة، فكثيرون جدا هم النقاد الذين تراجعوا عن رأي أثبتوه بمجرد رؤية الصواب في غيره، ولكننا نأخذ عليها الحدة التي عالجت فيها أمور الشعر الجديد، والتسرع في وضع القوانين، ثم إن الحركة النقدية الحديثة والجدل الذي دار حول الكتاب، قد أثبت خطأ أغلب القضايا التي أثبتتها، وبخاصة أن هذه الظاهرة قد انتصرت بشكل واضح، إلا أنها لم تتراجع عمّا توقعته، بل ظلت متعنّتة بآرائها، وكان أولى بها ألا تكون كذلك.

المؤشرات التي كوّنت فكر نازك الملائكة:

تأرجحت نازك بين التراثية والحداثة، ولقد اختلفت طبيعة هذا التأرجح باختلاف مراحل حياتها، ففي بداية الطريق، كان سلطان الثقافة الأوربية أقوى، ولكن – كما رأينا – سرعان ما ضعف، وهيمنت بالتالي سطوة الفكر التراثي عليها منذ أوائل الستينات كردة فعل على تجمع "شعر" وأعتقد جازما، أنها رأت في قصيدة النثر، بل كل أنواع الشعر التي خرجت في تلك الحقبة، شيئا ما كان ليوجد لولاها، وبالتالي، كانت مسؤولية المجابهة والتوجيه تقع عليها وحدها.

نلحظ من خلال كتابها "قضايا الشعر" أنها تأثرت بثلاثة اتجاهات نقدية أجنبية هي(٢٨) آ- اتجاه النقد الطبيعي.

ب- اتجاه النقد الرومانتي.

ج- اتجاه النقد الفني.

الاتجاه الأول يظهر من خلال تصنيفها على طريقة "سانت بيف" – مؤسس هذا الاتجاه – لطائفة معينة من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنها بين الانفعال والشعر والموت المبكر.. فربطت بين الشابي والهمشري وبروك وكيتس"(٢٩) ربطا نفسيا وعاطفيا وفنيا. أما تأثرها بالمذهب الرومانتي فقد ظهر جليا من خلال إيثارها للنزعات الفردية ورفضها لدعوى الالتزام في الشعر، وربطها الوثيق بين الشعر والموت، فهي عندما تتحدث عن الدعوة إلى اجتماعية الشعر تقول إن هذه الدعوة في عنفها "تشبه تيارا جارفا يريد أن يكتسح القيم كلها"(٣٠) وهذه الدعوة "تنزع إلى أن تجرد الشعر من العواطف الإنسانية، ذلك أن سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه "المشاعر الذاتية والهرب من الواقع والانعزالية، ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعا للشعر".(٣١) أو تقول: "فكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها – الدعوة إلى اجتماعية الشعر – ينبغي له أولا أن يتخلص من إنسانيته..."(٣٢).

النقد الفني وردت الإشارة إلى مبادئه في حديثها عن القصيدة، إذ ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أية أهمية، لأنه من وجهة نظر الفن أتفه العناصر..(٣٣)

بالنسبة إلى موروثها النقدي العربي فقد تجلى في الكتاب كله، وبخاصة أن ميزان النقد العروضي واللغوي شكلا عندها ملمحين رئيسين من ملامح النقد، فهي ترفض "أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه، -وحتى الضرورات الشعرية ترفض استخدامها عندما تتابع قولها – وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه حرية لغوية لا يملكها الناثر".(٣٤)

إضافة إلى ما سبق، فإن نازك تنظر نظرة تقليدية للغة بوصفها تراثا تواضع القدماء عليه، يظهر هذا جليا في مقالها: "الناقد العربي والمسؤولية اللغوية" وفيه تهاجم الشعراء المحدثين الذين يحاولون أن يغيروا في قواعد اللغة كيفما اتفق...

"إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام، ودليل احترامها لتاريخها، وثقتها بأنها أمة أصيلة، وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون في وسع شاعر أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة".(٣٥) ثم إنها تستبعد أن يبدع الشاعر الموهوب أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره.(٣٦) ولكنها لا تلبث أن تقع بما يشبه التناقض مع القول السابق عندما تقول: "فإذا خرق قاعدة – الأديب – أو أضاف لونا إلى لفظه، أو صنع تعبيرا جديدا، أحسسنا أنه أحسن صنعا، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق، قاعدة ذهبية".(٣٧)

ولا ندري حقيقة كيف سيضع الشاعر تعبيرا جديدا وتتهمه سلفا بأنه سيكون واحدا من اثنين: إما جاهل لا قدرة له على التمييز، وإما عارف مغرض يكيد للأمة العربية، وقوميتها.(٣٨)

رفضت نازك استعمال العامة(٣٩) لأن العامية ساذجة، منفرة، تشخص العواطف البدائية، ولا تقوم على الترابط الذي تقوم عليه الفصحى، وكانت من أكثر اللائمين لجبران نتيجة استخدامه لكلمة "تحمم" بدل كلمة "استحم"، والواقع أن رفضها للعامية مقبول ولكن ليس بهذه الصورة التي تتهجم فيها على متكلمي العامية، وكأنها تتهمهم بالسذاجة وبدائية العواطف .. ثم إن تضمين القصيدة ببعض الكلمات العامية يعطي القصيدة بعدا محببا ويشحنها بقوة إيحائية خلابة، إذن الرفض ليس قطعيا، صحيح أن اللغة العربية الفصحى هي لغة الفكر المثقف وفيها من الاتساع والتعقيد ما يجعلها ملائمة لكل الحالات الشعورية التي يمرّ بها الفرد، ولكن، يجب أن يكون حكمنا من النص مستلهما، وليس حكما قبليا متشنجا. ومن خلال نظرة عامة لنقدها اللغوي نراها ترتكز إلى مثل جمالية وفلسفية وقومية في آن، نلمح هذا جليا في نقدها لظاهرة إدخال (أل) على الفعل(٤٠) إذ تبدأ من الجمالية وتتساءل عن المكسب الذي يحققه الشاعر من إدخاله (أل) على الفعل فالأسماء مجردة من الزمن والحركة ومثلها كذلك الصفات، أما الأفعال فإنها ترتبط بالزمن والحركة والعاطفة، فالفعل "أشرف ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات، ثم نراها تنتقل إلى الناحية الفلسفية في التحليل لفهم البنية الحية في اللغة، فتورد المقطع التالي لنذير عظمة:



أقفاصه الترنّ في الهياكل
الأروقة المعاول
الترنّ في الشوارع الغوائل
والأكهف المنازل
التودّ أن تحبس بي الحياة والتجددا.(٤١)

وتتابع فيه الأفعال المقترنة بـ (أل) ثم تسجل ما ينطوي عليه التعبير من صلابة، وافتقاد الليونة والعذوبة، وتظهر أنّ أمثال هذه الأمور "تزعج السمع وتصبح رتيبة" لتصل إلى القول أخيرا: إن العبث باللغة والدعوة له إنما هو ناتج عن "قوى متربصة، تنطوي على الشر وسوء النية، ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح". وفي القضية اللغوية ختمت كلامها بدعوة النقاد العرب إلى تحرير أنفسهم من أفكار النقاد الأوروبيين، والعودة إلى نصوص الشعر العربي الحديث وبخاصة أن

"نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوربي، قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوربي، وجاءت الإساءة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر كما يسمونها".(٤٢) وقد حدد الدكتور مصطفى حسين فلسفتها اللغوية في الشعر بشكل دقيق، وأظهر أن هذه الفلسفة ترتكز على ما يلي(٤٣)

١ . إن الشاعر أوثق اتصالا باللغة، لأن كلامه موزون مقفى، فذهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة.
٢ . اللغة ليست أداة، بل منبع.
٣ . احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة، وهذا يقتضيه إحساسا مرهفا باللغة، والتزاما بأقيستها، لأن قوانين وأقيسة اللغة هي سر جمالها.
٤ . ينبغي ارتكاز الشعر على التعبير أولا، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني.
٥ . ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر، كما ترفض استخدام الألفاظ القاموسية الغريبة.

في ضوء ما تقدم كله تبلور نازك نظرتها في النقد، وتخرج بمزالق عامة يقع فيها النقاد هي:

آ- يدخل النقاد هذا الميدان دون نظريات تقودهم، ولا مذاهب توجّههم.



ب- يعتني الناقد العربي بسير الفنانين متأثرا بالدراسات السيكولوجية، في حين يجب أن يبقى اهتمام الناقد منصبا على القصيدة..

ج- عناية النقاد بأفكار القصيدة، واعتبارها أساسا لتقويمها، حيث إن لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به..

د- "النقد التجزيئي" من أبرز مزالق النقد وأشدها تدميرا للأعمال الفنية وتعني به ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولا تفصيليا يقف عن المظاهر الخارجية، ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلا فنيا مكتملا.

إضافة إلى أن هنالك سلبية الأحكام التقويمية التي تكتفي بتبرئة العمل من الأخطار، دون التدليل على مظاهر الجمال فيه، وسلبية استخلاص النظريات من النص على شكل "تسلية نقدية"(٤٤)

هذه المزالق العامة والمألوفة. ليست جديدة أو غائبة عن ذهن النقاد في ذلك الوقت وهي أحكام تعميمية قدمتها دون أن تتكئ فيها على دليل عملي، والواقع أن بعض النقاد يعتمدون على " المنهج التكاملي " إذ يدخلون إلى عالم القصيدة عبر أكثر من مدرسة نقدية... أما ما يتعلق بالنقد التجزيئي، فنرى أنه شيء رئيس في العملية النقدية، ولا يمكن لأيّ ناقد أن يصل إلى الهيكل الفني الكامل للقصيدة. دون لمس الجزئيات التي كوّنت هرم النص الأدبي المبدع وفي ضوء هذا، فالنقد التجزيئي خطوة أساسية لعملية النقد، يصل في نهايتها الناقد إلى النظرة الكلية للقصيدة.

مفهوم القصيدة - الحداثية - عند نازك:

تتألف القصيدة عند نازك من(٤٥):

١- الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.
٢- الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.
٣- التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل من صور وتشابيه واستعارات...
٤- الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل.

الموضوع:

أتفه عناصر القصيدة عند نازك كما مرّ بنا، وإنما، "هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء"(٤٦). والواقع أن هذا الكلام سليم إلى درجة كبيرة، وإن كان لا يرضي أنصار الواقعية الاشتراكية، ومن سايرهم في فكرهم؛ فالموضوع الجيد لا يصنع قصيدة جيدة - وأهمية الموضوع تنبع من اختيار الشاعر له موضوعا لقصيدته، ولكن نازك، وصلت إلى درجة المغالاة في "تهميش" الموضوع، وهذه المغالاة إنما كانت الأداة التي تواجه فيها نازك الدعوة إلى اجتماعية الأدب، وما نراه أن الفصل بين الشكل والمضمون، يجب أن يكون نظريا تبسيطيا يدفع بالعملية النقدية إلى الأمام، أما من الناحية الفنية، فالعلاقة بينهما متداخلة بشكل معقد، لأنّ اقتطاع أي جزء من الشكل أصلا هو اقتطاع من المضمون والعكس صحيح، أما عن طبيعة هذا الجدل السرمدي القائم حول هذه القضية، فلم تضف نازك جديدا عليه.

الهيكل:

إنّ نظرة بسيطة ترينا أنّ نازك قد استبدلت مصطلح الشكل بمصطلح (نازكي) هو الهيكل المعادل للمصطلح السابق، ونازك من أنصار الشكل وهذا شيء نوافقها عليه وسنعرض له لاحقا بالتفصيل، أما الهيكل الجيد فيجب أن يمتلك أربع صفات هي:

التماسك: أي "أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازية متناسقة."(٤٧)

الصلابة:

"أن يكون هيكل القصيدة عاما متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري".(٤٨)

الكفاءة:

أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا، دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم.(٤٩) وهذا يعني أن اللغة عندها عنصر أساسي في كفاءة الهيكل.

التعادل:

هو "حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل".(٥٠) وتبيّن أن للهيكل ثلاثة أصناف هي الهيكل المسطح، والهرمي، والذهني،(٥١) وهي أمور شخصية قد يخالفها فيها أي ناقد.

إن مفهوم القصيدة عند نازك يصدر عن رؤية شخصية مغلقة، وهذه الرؤية يمكن الأخذ بها من قبل النقاد ويمكن عدم الأخذ بها، وما المصطلحات التي تركتها لنا إلا جهد شخصي لم يتم، إذ لم يكتب له الثبات أو الصيرورة، أما من حيث الشروط الأربعة التي هي عماد الهيكل الجيد فلنا نحوها أكثر من مأخذ، إذ ليس لزاما على الشاعر أن يأتينا دوما بقصيدة تتناسب فيها القيم العاطفية والفكرية وليس لزاما على الشاعر أن يأتينا بقصيدة "لا يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم"

وهذه القضية تحديدا نحب أن نشير إليها، "فالكم" ليس مهما في عملية فهم النتاج الفكري، فما المقصود "بالقارئ"؟ ومن أي نوع هو؟ وإذا كان قارئا مثقفا، فما مفهوم الثقافة؟ وحتى لو حددنا مفهوم الثقافة فإن العديد من شرائح الشعب لن ترقى إلى مستوى القصيدة، وبالتالي فإن قضية " إفهام القارئ "ستظل معدومة. لندع الشاعر يعطينا إبداعه بتلقائية، وللنقد أن يترجم من وجهة نظره ويضيف، والقارئ، أي قارئ كان، سيرقى بنفسه رويدا رويدا، عبر هذا النقد. عندما تطلب الكفاءة بمفهومها، فإنها بذلك تقوقع الشاعر وقصيدته وتجعل هذه القصيدة ذات إيحاء معجمي ثابت لا نريده لقصيدتنا الجديدة، التي تختلف عن القصيدة – بمفهومها القديم – من هذه النقطة بالذات، فللنص الشعري مستويات متعددة، والقارئ جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، يشارك الشاعر انفعالاته، وبإسقاط انفعاله هو، تتفاعل الأحاسيس، فتغدو القصيدة عالما رحبا ورؤيا شمولية، وبهذا نكون قد حفظنا للشعر شعريته، شكله الفني، تقنياته الجمالية كلها.

في الختام إننا لا نوافق ما أرادته نازك الملائكة للشعر الحديث، فلقد كانت محاولتها متعجلة في التقنين، وهي سلسلة من القيود جديدة توضع للشعر، بل إن نازك قد ضيّقت باب الشعر فبعد أن كان يسير بستة عشر بحرا أصبح يسير بثمانية، ولقد عاب كثير من النقاد على نازك تناقضها مع نفسها عندما حرّمت على الشعراء المجيء بخمس تفعيلات، بينما كانت تأتي بهذا العدد في شعرها ويستشهد الدكتور كما خير بك(٥٢) بالشطر:

"لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب"(٥٣)

إذ إن فيه خمس تفعيلات من وزن " فاعلن " ونرى أن الإدانة يجب ألا تكون من هذه النقطة الشكلية البسيطة، بل من حب نازك الكبير في أن تعود بالقصيدة العربية إلى أسر العبودية ومغالاتها الكبيرة في تركيزها على الناحية العروضية، ولذلك نرى يوسف الخال يقول عندما يتعرض لكتاب نازك الملائكة: "... إننا نرفض رفضا باتا ما قررته المؤلفة بأنّ أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس القديم – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لهي قصيدة ركيكة الموسيقى، مختلفة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة.... ولو لم تعرف العروض"(٥٤)

والنتيجة التي نود إثباتها هنا بعد هذا العرض لكتابها "قضايا الشعر المعاصر" هي أن نازك الملائكة لم تر في الحداثة إلا تطويرا ضيقا لما كان سائدا وهذا التطور يجب أن يكون في حدود التفعيلات العروضية، ولا فضل لها إلا فتح المجال واسعا أمام الجدل الذي أثارته كتاباتها النقدية. ولهذا الجدل كان الفضل الأكبر في دفع حركة الشعر الحديث إلى الأمام وما كانت كذلك لولا تجاوز هذه الحركة لما أثبتته في كتابها لأنّ كتابها على حد تعبير الدكتور غالي شكري غدا قريبا من اللحن الجنائزي الذي يصوغ النهاية الأسيفة التي دعاها بالسلفية الجديدة.(٥٥)

• كاتب من سوريا

الحواشي:

-انظر مجلة " الثقافة العالمية " العدد٣٣، ص١٢٢، والمقال بعنوان " أزمة الثقافة الغربية المعاصرة بين الحداثة وما بعد الحداثة " لريتشارد غورت، ترجمة: محمد كامل عارف.
٢ -حداثة السؤال، محمد بنيس، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ط١، ص١٣٩.
٣-المرجع السابق، ص١٣١.
٤- هي على التوالي: ١-قضايا الشعر المعاصر، صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦٢، وتلتها خمس طبعات آخرها ١٩٨١ عن دار العلم للملايين، وهي المعتمدة بالدراسة. ٢-محاضرات في شعر علي محمود طه، ١٩٦٥ عن معهد الدراسات العربية العالمية – القاهرة – الطبعة الثانية نزل باسم " الصومعة والشرفة الحمراء عن دار العلم ١٩٧٩. ٣ – التجزيئية في المجتمع العربي، دار العالم ١٩٧٤.
٥- هي قصيدة " الكوليرا " التي نشرتها في مجلة العروبة اللبنانية في ك١ ١٩٤٧، وتقول الشاعرة إنها كتبت القصيدة في ٢٧ت١ ١٩٤٧... وحول هذا الموضوع نسج الكثير من الجدل الحاد. ولكن الدراسات النقدية الجادة أثبتت أن بذور الشعر الجديد كانت أقدم من هذا التاريخ بزمن كبير. بل إن المجتمع كان مهيئا لتقبل هذا النوع من الشعر، ولو لم تخرج الملائكة أو السياب بما خرجا به، لأتى غيرهما بمثله.
انظر: " نازك الملائكة " كتاب تذكاري، مقال الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد ص٧٧٥ خاصة.
×- سنرى لاحقا أن أعضاء تجمع شعر وعلى رأسهم يوسف الخال قد قاموا بإلقاء الكثير من هذه الاتهامات تجاهها.
٦- انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٥٦-٦٣.
٧= الأعمال الكاملة ج٢، ص١٧، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
٨- تفعيلات هذا البحر هي: مستفعلن فاعلن فعولن.
٩-نازك الملائكة، ص١٩.
١٠ -قضايا الشعر المعاصر، ص٦٩.
١١-قضايا الشعر المعاصر، ص٩٢.
١٢-المصدر السابق، ص٣.
١٣-انظر المصدر السابق، ص٤٨.
١٤-ديوان شجرة القمر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨ ط١، ص١٦.
١٥-حداثة السؤال، ص١٤٦.
١٦-قضايا الشعر المعاصر، ص٤٨-٤٩.
١٧-انظر ديوان شجرة القمر، ص٤١-٤٤.
١٨-انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٤١-٤٤.
١٩-قضايا الشعر المعاصر، ص٧.
٢٠-انظر: المصدر السابق، ص٨-١٢.
٢١-قضايا الشعر المعاصر، ص١٠٠.
٢٢ -المصدر السابق، ص١٠٩،
٢٣-المصدر السابق، ص١٢٣.
٢٤-المصدر السابق، ص١٣٢.
٢٥-المصدر السابق، ص١٢٧.
٢٦-المصدر السابق، ص٢٣.
٢٧-المصدر السابق، ص١٣٤.
٢٨-انظر " نازك الملائكة " بحث الدكتور إبراهيم محمد، ص٧٨٨ وما بعدها.
٢٩-انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٣٠٤-٣١٥.
٣٠-المصدر السابق، ص٢٩٥.
٣١-المصدر السابق، ص٢٩٨.
٣٢-المصدر السابق، ص٣٠٠.
٣٣-انظر المصدر السابق، ص٢٣٤.
٣٤-المصدر السابق، ص٣٣٢.
٣٥-انظر المصدر السابق، ص٣٢٩.
٣٦-انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٢.
٣٧-انظر الأعمال الكاملة، ج٢، ص١٠.
٣٨-تطرقت إلى هذه الفكرة في غير موضوع، انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٧.
٣٩-توسعت في هذه القضية، في مقالها عن " الشاعر واللغة " وقد نشرته في مجلة الأدب العدد /١٠/ عام ١٩٧١.
٤٠-انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٧-٣٣٢.
٤١-القصيدة نشرت في مجلة شعر، العدد الثالث، ١٩٥٧.
٤٢-قضايا الشعر المعاصر، ص١٥٨
٤٣-انظر: " نازك الملائكة، ص٨٧٦-٨٧٧.
٤٤ - درست بعض المشكلات الفرعية مثل الوتد المجموع، الزحاف، التدوير... انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٩٧-١٢٣.
٤٥ - قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٤.
٤٦-المصدر السابق، ص٢٣٤.
٤٧-قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٦.
٤٨-المصدر السابق، ص٢٣٦.
٤٩-المصدر السابق، ص٢٣٧.
٥٠-المصدر السابق، ص٢٣٨.
٥١-المصدر السابق، انظر ص٢٤١-٢٦٢.
٥٢-انظر: كما خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة، بيروت، ١٩٨٢، ط١، ص٢٧٤-٢٧٥.
٥٣-الشطر من قصيدة الأفعوان، انظر الديوان، ج٢، ص٧٧.
٥٤-انظر: " شعر " العدد٢٣، ص١٤٤، خريف١٩٦٢.
٥٥ -انظر: شعرنا الحديث إلى أين، ص٥٣.

نازك الملائكة: رؤية غير ثورية!!

إبراهيم العجلوني *

يقع هذا الحديث في مكان سوى، أو في منزلة بين منزلتين، فهو إن شئت حديث أدبي موضوعه التجديد في الشعر؛ وهو أم شئت حديث سياسي موضوعه أثر الأيديولوجيا في النقد، وكيف تجور المذهبية على مبدع كبير فتحاول جاهدة أن تبخسه قيمته، أو تعطف على مبدع صغير فتحاول جاهدة أن تنفخ في حجمه المتواضع..

أما مدار الحديث فهو الشاعرة العراقية الراحلة نازك الملائكة التي يذهب الظن إلى أن قصيدتها "الكوليرا" (١٩٤٧) كانت أساس حركة التجديد في الشعر العربي الحديث.

وأقول "يذهب الظن إلى ذلك"؛ لأن التحقيق العلمي لمسألة كتابة الشعر على "التفعيلة" لم يحسم قضية الريادة -إن كان ثمة ريادة- فيها، ولأن مفهوم التجديد نفسه أبعد مدى من الاختلاف الشكلي بين التفعيلة والبيت، إن كان يجوز أن نضع التفعيلة في مواجهة البحور المتعددة بما فيها من ثراء في ألوان التراكيب الموسيقية؛ ولأن سلسلة التنازلات "الذوقية" التي تمليها الهزيمة النفسية أمام الغرب وثقافته ما تزال ماضية في انحدار بعد انحدار.

وحتى نرى إلى المسألة في سياقها التاريخي نقول إن جيل نازك الملائكة كان يمكن أن يتسلم راية التجديد من جيل سابق هو جيل علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل. وقد بلغ من اعجاب هذا الجيل بعلي محمود طه تحديداً درجة جعلت نازك الملائكة تؤلف كتاباً ضخماً عنه، وكذلك هو الأمر مع الناقد المصري أنور المعداوي الذي ألف كتاباً كبيراً عنه.

أقول كان يمكن لجيل نازك (وفيه البيّاتي الذي نرى أثر علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل في ديوانية الأوّلين) أن يتسلم راية التجديد من هؤلاء الذين نلمس أثراً من شوقي والرافعي فيهم، والذين كان تجديدهم يبلغ أشواطاً بعيدة في إطار الذائقة العربية؛ لولا أن أثر الترجمات عن الغربيين كان هو الغالب عليه، وأنه كان يجد التشجيع من صحف ونقاد وكتاب أشربوا أن مضاهأة الغرب هي السبيل إلى حياة الفكر والأدب ونهضة المجتمعات.

ومهما يكن الأمر فقد كانت نازك الملائكة هي الأكثر وعياً بما تحاوله من تجديد، وإن لم تكن هي الأكثر قدرة على تحقيقه كما كان الأمر مع بدر شاكر السياب الذي واءم بين الأصالة والمعاصرة فيما كتبه من أشعار.

وإن في كتب نازك النقدية ما يؤكد ما نذهب إليه، فهي لا تنفك تحاول "التقعيد" لحركة الشعر المعاصر. وتحاول إقناع من يركبون موجتها بأن الأمر ليس على ذلك القدر من التسطيح، ولقد اعتبر بعض "الثوريين" كتابها في قضايا الشعر، كما اعتبروا قصائدها التي برزت فيها روحها الإسلامية (ولا سيما قصائدها في شهداء الجيش المصري في سيناء، وقصيدتها في القاهرة، وقصيدتها: دكان القرائين) دلائل واضحة على فقدانها- فيما يرون- لروح التجديد. وكان أن انسحبت الأضواء عنها في العقدين الأخيرين من حياتها. إذ لم تعد مجددة ولا ثورية، بل أصبحت إسلامية الروح.. وكم في ذلك كل عند أحلاس المقاهي من موجبات للنفي والاقصاء واغتيال الشخصية، أو في أقل تقدير... للتعتيم..

ونحن إنما نذكر هؤلاء لنتجاوزهم إلى ناقد تطبيقي متميز، لم تكن الثورية الزائفة لتجرؤ أن تكون منه بمرأى، وذلكم هو "مارون عبود" صاحب التآليف الرائعة والتصانيف الماتعة. وإن من محاسن الاتفاقات أن يكون هذا الناقد الكبير قد تناول أشعاراً لنازك الملائكة بالنقد من خلال نقده للأحاديث النثرية والشعرية التي أذاعتها محطة الشرق الأدنى ما بين أواخر عام ١٩٥١م إلى منتصف عام ١٩٥٥م، وأن نحظى -من قريب- بنسخة من كتابه: "على الطائر" الصادر قبل نصف قرن عن دار الثقافة في بيروت، وأن يكون له فيه وقفات ذات دلالة واضحة على

خصائص شعر نازك الملائكة، من حيث بنيته الفنية ومن حيث مضامينه على حد سواء..

كان أول ذكر لشاعرتنا في هذا الكتاب هو ما أخذه مارون عبود- في نقده لما أذيع في ١٩٥١/١١/٢٢م- على السيدة منيرفا الحكيم حين حكمت "بأن الشاعرة نازك الملائكة بلغت الأوج الفني في احدى القصائد. إذ قال: "إن هذا الحكم تنقصه الحيثيّات والفذلكة، وكل قضية لا بد لها من القياس لنسلم أو ننكر". (ص٢١).



ثم نجده يذكرها في معرض نقده لقصيدة بعنوان "لا تسلني" للشاعرة مقبولة الحلي- أذيعت في ١٩٥٢/١١/٦- حيث يصف القصيدة بأنها "تنضح ألماً وجوى عبرت عنهما الشاعرة بأسلوب طيب جذاب يبشرنا بلحاقها بالشاعرتين: الملائكة وطوقان" (ص١٠٠).

ثم نراه يعقب على ما قالته نازك الملائكة في برنامج "شخصية الأسبوع" - ١٩٥٤/٦/٢م- حين قالت إنها "ساهمت في تجديد الشعر المعاصر" بقوله: (إذا كان التفلت من قيود القافية والوزن تجديداً في نظر بعضهم فهو عندي رجوع إلى قديم لم يطل عمره. وأقول للشاعرة نازك التي استغنت عن عتيقها إن جديدها لا يبقى لها: فهي شاعرة "عاشقة الليل" فحسب).

ثم عقب على قولها: "إنني آكتب القصيدة بجلسة ولا أنقحها" قائلاً: "ليتها تنقح وتنقح ليبقى شعرها فالفن عمل وجهد مستمران" (ص٢٣٦).

ونقرأ في نقده لما أذيع في ١٩٥٤/٩/٢٢م رأياً جامعاً في شعر نازك الملائكة يقول فيه إن شعرها "لا غبار على فصاحته، وفيه عاطفة نارها دائمة اللهب. الشاعرة متمكنة من اللغة وأصولها، وثقافتها الغربية زادتها عمق تفكير، ولعل تأثرها بشعر الغرب المحلولة عراه هو الذي أهاب بها إلى تقليده، فترسّمت خطاه ناسيةً ما قاله الجاحظ (إمام أدبنا الأول والآخر): الشعر لا يُترجَمُ ولا يجوز عليه النقل، وإذا ترجم أو نقل بطل وزنه وسقط موضع التعجب منه، فنصيحتي للآنسة الشاعرة أن تدع (الاستقلال الناجز) فهو إن أفاد في السياسة (وهو لا يفيد بحال) فلا ينفع شيئاً في الأدب فلشعر كلّ أمةٍ خواص".

ثم يقول بعد ذلك: "إن النثر المنمق خير من هذا الشعر الذي يريدون خلقه".

أما اللون الغالب في شعر نازك الملائكة، فهو- عند ناقدنا- "لون اليأس الأسود. فلتنزع الشاعرة- إذن- نظارتها السوداء لترى بهجة الكون، فقد كاد يكون موضوعها واحداً. إن المائدة ذات اللون الواحد لا تشبع النهم مهما كان اللون شهياً. فمن تراه يقرأ ديوان الخنساء من الجلد إلى الجلد؟ لا أحد" ص(٢٦٢).

ونقرأ – في تجلٍ آخر للذائقة العبّودية- قوله في قصيدة الشاعرة: "شجرة القمر" التي أذيعت في ١٩٥٤/١١/٢٠م: "كانت موسيقية الجرس، لم يضعفها طولها، فظلت محافظة على مستواها العالي، ولكن قول الشاعرة: "وأين سيهرب؟" لم تستسفه أذني، فهذه السين بعد الاستفهام لم تقع عليها عيني ولا سمعتها أذني بعد" (ص٢٧٠).

وإذ نأتي بهذا النقد التطبيقي المسكون بالمعايير الجمالية، فإننا نكشف جانباً من رؤية مارون عبود" للشعر: جوهرياته وخصائصه، وهي رؤية محكّمة عنده في كل ما يعرض له من شعر، مثال ذلك قوله (على الطائر، ص٢١٤) في ما ألقاه محمود حسن اسماعيل (أو فيما قرئ له) في برنامج: "روضة الشعر= ١٩٥٤/٢/٢٤":

- "وكانت روضة شعر محمود حسن اسماعيل زاهرة زاهية حتى سبح الزورق في البطاح.. كما قال في قصيدته الأولى. أما قصيدته الأخيرة، وموضوعها الجمال، فهي خالدة احتمعت فيها الصورة كاملة الملامح تزيدها الألوان جمالاً، وختامها الصوفي فيه روعة.." (ص٢١٤).

ومثاله أيضاً قوله فيما أذيع في ١٩٥٣/١٢/٣٠ من قصائد عبد الوهاب البياتي:

-"أما قصائد الاستاذ عبد الوهاب البياتي فثلاث، وخيرها أولها.

أما قصيدة (سوق القرية) فهي سوق قرية حقاً، وأين الشعر في قول شاعر كالبياتي: زرعوا فنأكل ونزع فيأكلون، ثم قوله: لا يصلح العطار ما أفسد الدهر؟ أظن أن كلاماً كهذا بعيد جداً عن الشعر الصافي، فأسأل البياتي مُلحاً أن لا يتهافت عليه" (ص١٩٨).

وبعد، فهذه إطلالة أولى سريعة على أفق واسع من طرائق النظر النقدي التي يحول قصور الوعي دون توسمها وإدراك ما فيها من أذواق وموازين. ولا يكون هذا القصور على أشده إلا بانغلاق الذوات على فقر معارفها، وبالتشنج المذهبي الذي داهم حياتنا الأدبية باسم التقدم والتقدمية وهو منهما براء. وبما يتعاظمه بعضهم من مستنسخ الأفكار والمصطلحات، وقانا الله وإياكم شرور ذلك أجمعين..

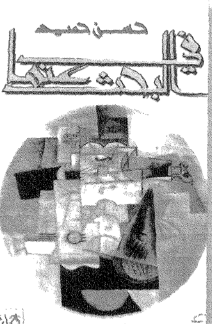


* كاتب اردني

أولئك المهجورون أرضاً وسماءً..
"في البحث عنها" لحسن حميد

د. جهاد عطا نعيسة*

عناوين جديدة!! **من حق القاص أن يصدر طبعة جديدة تضم مختارات من قصصه السابقة لهدف أو آخر؛ كأن يقع في هذه القصص، وهي لدى حسن حميد إحدى عشرة مجموعة سابقة لمجموعته الأخيرة المختارة: "في البحث عنها" (١). على ما يتيح بناء "متوالية قصصية" short story sequence تأخذ بعلاقات بعض قصصه بسياقٍ ما، لإحدى القضايا، أو بناء "توليفة قصصية" short story compound تأخذ بوحدة الموضوع، أو المكان، أو الشخصية، كما هي الحال في مجموعة "أم سعد" (١٩٦٩)م، لغسان كنفاني، وهي مجموعة قصصية. مهما قيل في روائيتها. تقدّم سياقات متعددة في حياة أم سعد، إنساناً ورمزاً، وكذلك بعض مجموعات "حميد" نفسه من طراز: "دوي الموتى" (١٩٨٧)م، و"أحزان شاغال الساخنة" (١٩٨٩)م، و"قرنفل أحمر لأجلها" (١٩٩٠)م؛ حيث الهم الفلسطيني يوحّد ويشدّ قصص كل منها بعضها إلى بعضها الآخر.**



من حق المبدع أن يفعل ما يشاء على هذا الصعيد، لكن المربك للدارس، أن يجد نفسه أمام تغيير عناوين القصص السابقة كافة، دون الإشارة إلى ذلك، وهذا ما يفاجئ في مجموعة "حميد" المختارة: "في البحث عنها"، على الرغم من أن حرفاً واحداً لم يتم تغييره في متون قصصها؛ فقصة "السجّان" مثلاً، كانت تحمل عنوان "المساءات" في مجموعة "مطر وأحزان وفراش ملون" (١٩٩٢)م، وقصة "تجوال" كانت تحمل عنوان "الهدهدة"، في مجموعة "هناك.. قرب شجر الصفصاف" (١٩٩٥)م. وقصة "الفنان" كانت تحمل عنوان "انتظار لمساء بعيد" في مجموعة "حمى الكلام" (١٩٩٨)م، وقصة "تحكي عن الرجال" كانت تحمل عنوان "امرأتان في مكان مريك" في مجموعة "كائنات الوحشة" (٢٠٠٢)م...إلخ. بل إن ما يلفت النظر في هذا الإجراء أن يلغي "حميد" الإهداء الذي كان يتقدّم قصة "القاووش" حين كانت تحمل عنوان "حمّى الكلام" في المجموعة التي تحمل اسمها، على الرغم من أن الإهداء في كثير من الحالات يشكّل عتبة سردية دالة على غير صعيد:

"إلى صديقي الروائي جيلالي خلّاص الذي أوحى لي بهذه القصة" (٢).

أم أن "خلّاص" قد افتقد موقعه وإيحاءه لدى "حميد" مع صدور هذه المختارات؟

وفي هذا السياق فقد كان من المنتظر بداهةً، الإشارة في مقدمة مجموعة "في البحث عنها" إلى كونها مختارات وليست عملاً جديداً، وهو ما كان حرياً بـ "حميد" الاهتمام به في مقدمته، إلى جانب تلك التحية الخاصة المشتعلة من وقدة شجن جميل لذكريات مستعادة للأردن بشراً وحجراً ونهراً وشجراً، التي تشغل ثلاث صفحات من هذه المقدمة (٣).

ولا ندري على أي وجه يمكن أن يُفهم اعتذار الختام التالي فيها: "أعتذر ملء وجهي

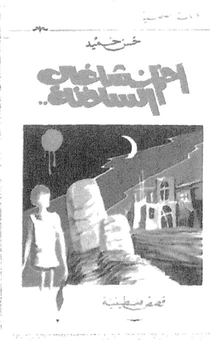
لأنني تأخرت كثيراً، كي أنشر شيئاً مما تعلمته في مدونة نهر الأردن المقدس، في مدونة أهله في الضفتين.. هنا في بلدي الأردن..." (٤)، حين نعلم أن قصص هذه المختارات لم يتأخر نشرها كما يرد في هذه المقدمة، بل نشرت في مجموعات سابقة، لكن بعناوين أخرى؟

مدخل إلى قول آخر:

لنغادر عتبة العتاب فيما نحب، إلى الحديث عن وجوه الحب فيما نحب، نحن الذين نقدّر جيداً المساحة المهمة التي يشغلها "حميد" في حقل الإبداع القصصي، لافتين أولاً إلى أن مختارات "في البحث عنها"، التي تحمل الرقم اثني عشر في سلسلة إصداراته القصصية، تضم اثنتي عشرة قصة، وأن ستاً منها تجمعها تنويعات سردية لتيمة واحدة هي: هاجس التواصل الإنساني في زمن فقد معاييره الإنسانية؛ في "تجوال" كما في "الفنان"، كما في "في البحث عنها"، كما في "الرجل العجوز"، كما في "الرجلان"، كما في "نحكي عن الرجال"، في حين تشتغل بتيمة السجن والشرط الإنساني المفتقد فيه أربع قصص هي: "في البحث عنك"، و"القاووش"، و"السجان"، و "نحكي عن الرجال" المعنية أساساً بالتيمة الأولى.

تعتمد القصص بعامة، البناء الواقعي (خضوع المادة السردية لشرطي الاحتمال والإمكانية)، فيما تشترك قصتان هما "السراب"، و "في البحث عنها" وهي المعنية بالتيمة الأولى أيضاً، ببناء يتداخل فيه الحدث الواقعي والحدث الخيالي Fantastic.

في هاتين القصتين يتداخل الواقع والحلم على نحو مدهش؛ الواقع الذي يستولد الحلم، والحلم الذي يتخلق واقعاً آخر، أما في "نحكي عن الرجال" فما يتصادى بقوة هو الواقع والمتوقّع، أو الواقع الذي يرهص ضرورةً بالمتوقّع، فيما



يكشف سياق السرد نفسه لعبة الواقع والحلم في "تجوال" و"الفنان"، معرّياً بصدمة مفارقته المشهدَ كاملاً، نابذاً كل الأوهام التي خطّها قبل لحظة التنوير. على حين تنفرد قصة واحدة هي: "امرأتان" بنبرة ساخرة تبدو مقحمة على الفضاء المأساوي المهيمن على هذه المختارات، وكأنها لحن شارد وسط تضامات تيمية، أو بنائية متواشجة بقوة.

وعلى الرغم من حسن الاختيار بعامة في هذه المختارات، فربما كانت قصة "فقد" الواردة في مجموعة "حمّى الكلام"، أكثر ملاءمة لهذه المجموعة من "امرأتان"؛ وهي (أي: "فقد") قصة لافتة جداً، تقوم على علاقة ألفة مزهرة، تتولد عبر تحية صباحية يومية تجمع شيخاً يعتني بحديقته وصبيّة جامعية آسرة الجمال تمضي إلى مقاعد درسها. ألفة إنسانية شديدة الرهافة يحطّمها وهمٌ يتراءى للشيخ فجأة، أنه لا يزال يمتلك من علامات الوسامة والفتوة ما يدفع الصبية إلى تحيتها الصباحية الحارة، وهو ما يقوده إلى الاحتفاء الطارئ والمبالغ به بمظهره، احتفاء يصطدم باستنكار الصبية وخيبتها وهروبها من صباحاته إلى الأبد.

قصة هي على العكس من قصة "امرأتان" شديدة التواشج مع الفضاء المأساوي للفقد المهيمن على الكثير من هذه المختارات: فقد ما نحب وفقد ما نريد وفقد ما نأمل.

"السراب" و"في البحث عنها"، أو المعقول واللامعقول:

تتلامح في "السراب" تأثيرات خاصة بمسرح "اللامعقول"، سبق أن جسّدتها بقوة خاتمةُ فيلم "انفجار" blow up (١٩٦٦)م، الذي حققه في بريطانيا المخرج الإيطالي الشهير "مايكل أنجلو أنطونيوني"، إذ ينخرط بطل الفيلم المصوّر الشاب بلعبة "تنس" وهمية، في مشهد رمزي بليغ، بعد أن يفاجئه ضياع الحقيقة وتبديد آثارها كافة؛ وذلك إثر الإزالة التامة لآثار الجريمة التي اكتشفها مصادفة في خلفية صورة التقطها.

في "السراب" تطالعنا شريحة أخرى من المهمشين الذين لا يملكون سوى قوة عملهم، عمال مياومون يفترشون أرصفة الساحات العامة في المدن، يتهددهم غول البطالة المتربص دائماً، إن لم يكونوا هم أنفسهم التعبير النموذجي، لكن المُقنَّع، عن هذه البطالة، مياومون ربما في حق العيش أيضاً، تفيض حياتهم بلحظات الترقب المشوب بالقلق والخوف من المجهول، وانتظار اللقمة من كبد الغيب.



يستأجر متأنقٌ مجموعةً من هؤلاء بعد زمن انتظار مضن، واعداً إياهم بفرصة عمل كبيرة، ثمّ نكتشف مع مضيّ الوقت، وهْمَ المكان الذي يمضون إلى العمل فيه، ووهْمَ العمل نفسه، ووهْمَ المنقذ الذي يستأجرهم. لكن من يحلم لا يتخلى عن أحلامه لأحد. هكذا، وفيما ينثر بعضهم الخطى مبتعداً بخيبته بعد تهشّم الحلم، يمكث آخرون يحدوهم رجاء غامض، في انتظار عودة الرجل المتأنق الذي مضى بوعوده إلى غير رجعة، على الرغم من أن أحداً منهم لم يرَ الحجارة التي طلب نقلها، أو شجر الصفصاف الذي أشار عليهم بتفيئه، أو الجدول الذي لفت إلى وجوده للابتراد بمائه بعد عناء

العمل!!!

هل نحن أمام مشابهة تحيل على "عبث" بيكيت في إنجازه المسرحي الشهير أواخر الأربعينيات: " في انتظار غودو"؟ أجزم أنْ: لا؛ فمن ينتظر "غودو" ليسوا سوى رموز، أو معادلات موضوعية لقضايا شاغلة.. تشخيصات ممسرحة لم يكشف "بيكت" أياً من تعيناتها الاجتماعية أو سواها، ومن ثم فقد تركها رهن تفسيرات وإسقاطات كثيرة محتملة، تبدأ من المستوى الفلسفي لمشكلة وجود الإنسان على الأرض، إلى حضوره المريك في التركيب السياسي والاجتماعي والاقتصادي للعصر الحديث وجملة تنازعاته. أما بشر "السراب" فهم . ببساطة. مياومو الأرصفة المتعينون واقعاً وخطاباً، بانتظارهم ولهفتهم وذبول ملامحهم ومآسيهم الأسرية، وأدوات عملهم، وكراسي القش الخفيضة التي يفترشونها، وأكواب الشاي الأسود الذي يحتسونه، وسباق تراميهم المهين على انتزاع الموافقة على استئجارهم... بشر من لحم ودم وعذاب نقابلهم دائماً، على أرصفة المدن وساحاتها العامة، واقفين أو جالسين أو مستلقين في ترقب لاهف يلوح بلا نهاية، كأنهم محكومون منذ الأزل بقانون "الانتظار" الأبدي.

في "السراب" يتراجع اللامعقول بوصفه نمطاً من الرؤية، إلى كونه حقيقة متأصلة في موضوع الرؤية نفسه، فالعبث كل العبث لا يكمن في رؤية "حميد" لهؤلاء، بل فيما تمارسه الحياة نفسها بحق هؤلاء.

أما عناصر وتأثيرات "اللامعقول" في قصة " في البحث عنها" (٥)، فتمضي نحو نبرة وَجْد صوفي خاص؛ حيث الشوق المتجسِّد في حبيب ملتبس الحضور، يبدو فقده ماثلاً منذ لحظة تجليه الأولى، على نحو يحيل هذا التجلي وعداً مفارقاً تتعثرُ الإحاطة المادية به؛ فالحبيب، وهو أشبه بكيان نوراني من جمال خالص، يملأ الحياة والأمكنة والذاكرة ثم يمضي، إنه الحاضرُ الغائب وما من حلّ للغز حضوره وغيابه؛ فالدرب إلى بيته، أو إلى ما يتوهم الرائي أنه بيته، يفضي إلى لا شيء.. سور ينفتح فيه باب على بستان فسيح كثير الأشجار. لكن أين البيت؟ بل أين البيوت كلها؟ بل أين الناس؟ وما من بشري يتخلل خطوُه الهواءَ والصمت...؟! كيف إذن وَعَدَتْ؟ وكيف إذن شقّت الباب ودخلت؟ وإلى أين إذن أغلقت الباب خلفها ومضت...؟!

حسن حميد الذي يلجأ أحياناً، إلى توحيد شقّي القصّ القصير: الحد الشعري الاستعاري القادم من الأسطورة و"الرومانس"، والحد الواقعي النثري الكنائي القادم من الحدث أو اللحظة الخاصة المعيشة في جملة ترابطاتها وتلاوين ملامحها القابلة للتعميم، يبدو دائماً أقرب إلى الجذر الواقعي للسرد القصير منه إلى الجذر الاستعاري، على الرغم من مثل هذه الاختراقات الخيالية هنا وهناك؛ ذلك أن هذه الاختراقات ما أن تعرض نفسها على التأمل المتبصر في جملة أدواتها وعناصرها ومرجعياتها الحقيقية حتى تشفّ . إن لم نقل: تكشف . عن إشباع واقعي يتوسل تركيباً خيالياً بهدف مزيد من إضاءة حقائقه، وهو ما يجعلنا نمضي باتجاه تأمّل زخم الواقعي وعمق تفاعلاته خلف كل التجليات التي تشغل المستوى الخيالي للسرد. وبشيء من تدبّر مفردات هذا الخيالي وإحالاتها في تجربة "حميد" القصصية، فإننا نجده يَنْحَلُ في الغالب الأعم من حالاته، إلى قوة رفض داخلية ضاربة الجذور لمواضعات واقع عصيّ على الفهم ومستحيل القبول؛ واقع تتخلّق الأحلام فيه على امتداد صحاريه المترامية وظمئها المزمن، واقعاً آخر بديلاً مرغوباً ومحلوماً به، ربما كان أشد حضوراً وتأثيراً:

"إنها تنادي عليَّ مناداة العاجز الحزين. أواصلُ ركضي المجنون في المكان الفسيح. أناديها بكل صوتي، لكنها لا تدنو، ولا تبين. ويظل الصوتان يتلاقيان ويتداخلان بترجيع شجي بعيد. أظل على عطش، أطارد بجسدي ونداءاتي صوتها، وتظل هي بعيدة، ويظل البستان واسعاً، ومظلماً، وبارداً على مخلوق وحيد.. صار بلا روح أو يكاد" (٦).

مستوى الدلالة المضمرة:

إذا ما استثنينا قصة "امرأتان"، فإننا نقع في هذه المختارات على وحدة تيمية لماحية تتكشف في المستوى الثاني للدلالة لمجموع قصص المجموعة؛ وذلك حين يشفّ السرد عما وراء معناه المباشر، وحدة تيمية تجمع في محورٍ واحد ما يبدو للوهلة الأولى محالاً على الاستقطابين التيميين المذكورين: توق التواصل الإنساني، وشرط السجون الوحشي، هذه الوحدة التيمية المحورية الناظمة في المستوى الإلماحي تجعل هذه المختارات في مجموعها أشبه بموّال متحرّق يرسل حسراته المديدة خلف قيم مهدورة، يبدو السبيل إليها سراباً يزحم سراباً، فيما يتصعَّد التوقُ اللاهفُ إلى تواصل حميم وسط هذا الشرط المعيش المضيِّع للعدالة والتواصل الإنساني في آن معاً. هذا ما تحمله بقوة وبلاغة آسرة كل من القصص الأربع التالية: "تجوال"، و"الفنان"، و"الرجل العجوز"، و"نحكي عن الرجال، على نحو خاص، على الرغم من اشتغال قصص المختارات جميعها به. ولذا فقد يتيح بعض التفصيل في هذه القصص قدْراً من إضاءة الفضاء التيمي والجمالي لعالم "حميد" القصصي بعامة، ولهذه المختارات بخاصة:

"تجوال".. التباس الحلم والواقع:

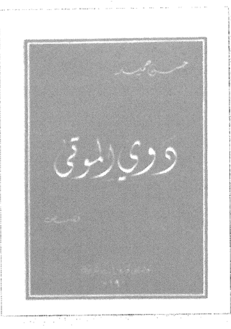
"رجاها وهما في الطريق، أن تبني معه هذا المساء، وأن تطرد خيباته الكثيرة، وأن تكون . ولو لمرة واحدة . كالمطر بعدما جفّت روحه ويبست.... ورجته، وهي ترامش بعينيها، أن يمنحها لحظة دفء واحدة بعدما عذّبتها المدينة بوحشتها القاتلة، وأن يبدد أساها..." (٧).

لست أحسب أن القصة السورية القصيرة منذ عبد الله عبد (١٩٢٨. ١٩٧٦)م، في: "وحدة امرأة" من مجموعته: "السيّران ولعبة أولاد يعقوب" (١٩٧٢)م، قد استطاعت أن

تحيل بهذا القدّر من النجاح، الخيبةَ الكبرى الماثلة في انحسار الوهم، طاقةً جمالية محفّزة للسرد بعيداً عن أي إسراف انفعالي، كما هو الشأن في هذه القصة، حيث لحظة التنوير والمفارَقة التي تنتجها تستحيل كشفاً جمالياً أخّاذا؛ وذلك إذ يكتشف القارئ معهما أن العلاقة التي نشأت في مساء مطير جميلٍ بين مغمورَين من القاع ممتلئَين بالخيبات في زحام مدينة لا وقت لديها لحكايات ناسها المهمَّشين، العلاقة التي ملأته بلحظات لا تُنسى من الشجن الجميل لبوح قلبين معذبين جمعتهما صدفةُ مساء مطير طري، وأن كل ذلك العناق الحميم الذي انصهر فيه ذانك الكيانان المتوحدان فوق رصيف منسي على غفلة من عيون الزمن وناسه المسرعين، لم يكن سوى توهج حلم ينطفئ كل يوم بعد أن يُعاش لحظةً لحظة، لكهل مشرد في مدينة بلا قلب أدمنت معاداته فأدمن فيها أحلامه، حلم عزاء يومي ينطفئ أمام عيوننا الذاهلة كي يسفر في خاتمته عن العري الجارح للمشهد؛ حيث لا شيء سوى جسد واحد متوحد لهذا المشرّد الكهل الذي يفترش ويلتحف ويتوسّد بأحلامه المستحيلة خواءَ الأرصفة والأيام:

" ولم ينكشفا على الخلق صباحاً إلا جسداً واحداً طرياً منطفئاً فوق رصيف محبَّر بالبهجة الدامعة؛ جسداً واحداً طرياً منطفئاً لرجل أشيب قصير عاثر، لا بيت له ولا دفء، ولا أصحاب!! يفترش، في كل ليلة، هواجسه الشرود، وخيالاته الحنون.. لينام في مدينة ممعنة في صدودها الحزين، وبرودتها الراعبة" (٨).

في "تجوال" هذه، وهي أولى قصص المجموعة تواجهنا الخاتمة بما يشبه صفعة مدوية كي توقف استرسالنا في حلم يقظة لَعِبَ مبدعُه على أعراف توقعاتنا الأدبية، إذ استخدم أفعال التحقق العربية بصيغة الماضي التي تعني إنجاز الفعل وليس الحلم به، كي يواجهنا في الخاتمة بمفارقة سرده التي تزيح الستار المضلل عن الحقيقة سافرة، ومفجعة، وبغير رتوش.



ما من جنس فني أقدر من القصة القصيرة على استيعاب صرخة القلب الإنساني في وجه القهر المزمن وأقانيمه الأبدية. لقد حملت القصة القصيرة على نحو خاص منذ "المعطف" (١٨٤٢)م، لـ "غوغول"، عبء إسماع تلك الصرخة الممزّقة للبشر المغمورين المنسيين على تخوم الحياة الإنسانية، وكأنهم وافدون إليها بغير حق، دون سواهم من خلق الله أجمعين.

عبثاً تلوب شخصيات حسن حميد خلف يقين دافئ تذيب به صقيع القلوب وصقيع الأسوار، تستعيد حق عيش وحرية مهدورين تتهرأ دونهما سنوات عمر منذور للمهانة والمعاناة. وكأنه قدر الإنسان في عالم "حميد" القصصي بمستوييه الخيالي والواقعي، وكل منهما مرآة ساطعة للآخر، أن يُبتَلى في إنسانيته ومواطنيته في آن، كلما عَنَّ لمعصوم أرضي أن يختبر كمال عصمته، فيَّ البلاد والعباد.

"نحكي عن الرجال".. عالم يقف على رأسه:

هذا الواقع المأساوي المفارق هو ما تقدّم الشهادة الدامغة عليه قصة "نحكي عن الرجال"، حيث القلوب العامرة بالحب، التائقة إلى لحظة الآخر الحميمة الدافئة، ممثلة في صبية ذات قلب نديّ اسمها "مريم" تغادر قدَرَ سجنها وحيدة بعد سنوات إقامة طويلة، وهي تعلم أنه ما عاد ينتظرها في الخارج سوى الخواء، في حين تحظى السجّانة المسترجلة البغيضة زهية، التي تستنبت الكره والقسوة والقبح أينما حلّت، بالزوج والأولاد والحرية، فأية حياة!!!

"أصبر.. لماذا..؟!. وما من شيء لي قط..!! لا أحلام ولا خطى. كل شيء مرمّد أو يكاد، لكأن الدنيا حشد من الجياد التي هدها التعب فأنهكها وقد وصلت إلى نهاية الشوط مطفأة..."(٩).

لا يهم أن يكون زواج زهية حقيقة أو استيهاماً من استيهامات مريم المهجورة أرضاً وسماءً.. لا يهمّ أن يعمر رحمها حقيقةً بخفق الأجنة أو أن يكتوي بنيران الضغينة والبغضاء.. أن يستدر ثدياها حليب الأرض أو زقومها.. أن يعمر فراشها بدفء شريك العمر، أو أن تتفجر كيداً في اشتهائه، لا يهم ذلك أبداً في عرف البنية السردية لهذه القصة المنسوجة من واقع وتوقّع، مادام كل هذا الحب الحقيقي لمريم وكل من هو على شاكلتها، الحب الذي استطاع يوماً أن يمنح الحياة معناها وهو يفيض بخيره العميم على كل من حوله، قد انتهى إلى السجن المزمن والهجر الأبدي. إنه قانون العالم الذي عاشته مريم وخبرته وعرفته، ولذا فليس سواه ما تنتظره خارج سجنها، بعد سنوات العمر الطويل الذي هرم بها خلف أسواره؛ عالم يقف على رأسه بغير شك!

يقوم مفصل الدلالة في بعض قصص المجموعة على استنابة الحلم بديلاً لمفارقات الواقع، لكنه حلم من طراز خاص على المستوى السردي، حلم مخادع ومراوغ حتى آخر ظل من ظلاله يلقي بالقارئ في مساحات من التفسير الحائر؛ فهل صحيح أنه ليس

سوى حلم كل ما يتبدّى أمامنا باهراً وساطعاً في واقعيته، أم أننا رهن نمط من سوء الفهم..؟

"تجوال".. و"الفنان"، هما التجلي الأكثر ثراءً تعبيرياً وفنياً عن هذه الحالة؛ إنه الالتباس نفسه الذي حكم تداخل الحلم والواقع قبل أربعة وثلاثين عاماً في عمل عبد الله عبد: "وحدة امرأة" الذي تقدّمت الإشارة إليه؛ فـ"زهرة" في قصة عبد الله عبد، المرأة الوحيدة، المهجورة، المنسية على فراش العجز والمرض، وسط الرطوبة والنتانة والألم، والرغبة المجنونة في خطوة إنسان يُعينها على عطب جسدها وخذلانه، تكتشف أن عودة ابنتها ليلى وزوجها وطفلهما حمّود إليها من الأردن في لحظة هي أشد ما تكون حاجةً إليهم، لم تكن سوى حلم آخر من أحلام عذاباتها التي لا تُحَدّ، وأنها لا تزال في سرير عجزها ونتانته تحلم بمن يعينها على رفع رجلها المنزلقة على الأرض منذ أيام، أو بمن يُدني من فمها قطرة ماء تبلّ عطشها القاتل ولا مجيب (١٠).

نعم، وعلى الرغم من الزمن الذي يفصل بين قصص عبد الله عبد(١٩٧٢م) وقصص حسن حميد، أو مختاراته (١٩٨٣. ٢٠٠٦)، فثمة تلك الوشيجة الوثيقة التي تصنع من الكتابة أدباً، ومن الشكل واللون والخط والكتلة فناً، أعني ببساطة: الإنسان وقضاياه الأكثر أهمية.

ذلك أن الأدب الذي لا يتقصى رعشة القلب والضمير الإنساني ولا يسبرهما، هو أدب قاصر وبائس وضئيل القيمة، مهما أمالت رؤوس بعضنا تلك التجارب المتحذلقة والدعية بما فيه الكفاية، المشغولة بأحابيلها وشعوذاتها وبدعها المستحدثة، العاجزة عن ملامسة لحظة جدية دالّة في الحياة الإنسانية العامرة بدلالاتها.

"الفنان".. هشيم حلم آخر:

في "الفنان" يتوهج حلم يومي ومسائي آخر لمبدع مهجور أيضاً، يفرش لوحاته على جدران غرفته، وينتظر أصدقاء ونقاداً وحبيبة لم يعرفوه أو يعرفهم يوماً، متوحّد آخر التبس لديه توقه الجارف إلى وجود حقيقي لبشر مفتقدين في عالمه المهجور بمحاولة بريئة لإثبات وجود ضائع أمام جارته العجوز، شاهدة هزائمه الدائمة، والقلب العطوف الوحيد الذي يحنو على انطفاءاته. ومرة أخرى يلوك الخائب الهواء وما من عزاء:

" يراها واقفة في ثبات وهي ترميه بنظرات العتب الطويلة؛ فيرتبك في حضرته، وينطوي على نفسه، يحسّ أنها كشفته مرة أخرى، وأنه خذلها في هذا المساء أيضاً،لأن الآخرين الذين انتظرهم طويلاً لم يأتوا؛ يود لو كان بمقدوره أن يصارحها الآن بأن لا أصدقاء له، ولا حبيبة، وأنه يخفي هذا عنها إلى أن يحين موعد الاعتراف الأخير، ويسمعها، بدل أن تقرّعه أو تلومه، تهمس له كعادتها كل مساء: "أريد أن أنام يا بني جئت لأقول لك تصبح على خير، لكي تنام أنت أيضاً!!

ولا تمضي من أمامه، وقد نكس رأسه كراية، إلا بعد أن تراه قد أغلق الباب والنافذة، وأطفأ المصابيح والشموع.. ونام!!" (١١).

أي زمن هو هذا الزمن الذي يلقي بنا بين براثن الوحشة القاهرة بغير أهل، ولا صحب، ولا أحبة؟ وحيدين حتى نقي عظامنا، ونحن ندرك أننا نرسم عبثاً، ونكتب عبثاً، ونعيش عبثاً!!!

"لقد انتظر هذه الفرصة منذ زمن بعيد، وهاهي تدنو في هذا المساء، فهم قادمون ليروا لوحاته الجديدة في غرفته الصغيرة التي يسمونها كوخ الألوان!!" (١٢).

لكن ما من قادم بالتأكيد، ما من أحد سواه، وهو يلص نظرات كسيرة مواربة إلى جارته العجوز مخافة أن تكون قد كشفت سره، سر الصحب الموهومين، والنقاد الموهومين، والحبيبة الموهومة.. فماذا تَبَقّى إذن، سوى حفنة الريح والخواء، هذه التي تصفع الوجه وتسحق القلب؟

لماذا لا يصارح القلب الكسير قلباً آخر على مقاس انكساراته، أم أنه وهم الذات التي نصوغ من هشيم انكساراتها صوراً بهية زائفة لعروض للزينة فقط، مهما هوت بنا الأيام والمصير؟!!!

لقد اعتادت الجارة العجوز منذ سنوات طقسَ وهمه اليومي، ومنذ سنوات وهي تنتظر جديداً يغيّر رتابة المشهد أو يحرف الطقس عن نهايته المعتادة، ومنذ سنوات أيضاً، وهي تحمل إليه عتبها ومواساتها، وهو يواجهها بخذلانه ورأسه المنكس ويهرب من الاعتراف، فلماذا...؟

هذا هو الميدان الفسيح الذي تصهل فيه وتتواثب وثباتها الرائعة جياد حسن حميد القصصية، ميدان مخفور بهمس قلوب مرتعشة، ومصائر بشرية على تخوم الفجيعة، وبشر يشل خطوهم وألسنتهم خوف مزمن خفيّ من مصير أشد بؤساً، يتحرقون للمسة يد، أو خفقة قلب، ولكن...!

"الرجل العجوز".. الميْتة/ الشاهدة:

موت لا يعني أحداً لمتوحّد آخر، شيخ منسي في زحام الشارع والمدينة والحياة منذ ثلاثة أيام، ينتظر من يهيل عليه التراب في حجرة منفية على أحد الأسطحة، وسط أشيائه البسيطة المبعثرة: وريقات بيضاء وأقلام ملونة وأيقونة حزينة وبضعة صحون وكتب وجرائد وحذاء ومشط نسائي وشريطة حريرية وساعة متوقفة ورسوم طفلية متداخلة على الحائط.

وماذا أيضاً...؟ وهنا تبدو كل تلك المفردات وكأنها لم تتجمع إلا من أجل أن تكون شهوداً على موت إنسان زائد على الحاجة، شهوداً يحمل كل منهم مخزون حكايات توهجت يوماً ثم مضت، ربما قبل أن يخطف الموت صاحبها بزمن غير قليل، تماماً وبالقّدر الذي يجعل من قفص الكناري وطيره الشاهدَ الأكثر فجائعية في فضاء المشهد ودلالته العميقة:

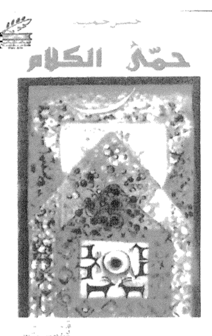
"قفص لطائر صغير نزق، راح يزقزق بضجيج عال دون أن ينتبه إليه أحد... طائر أصفر اللون يتقافز داخل قفصه بعصبية بادية، وقد

تنافش ريشه وتناثر، يضرب قضبان القفص الرفيعة بقسوة بالغة؛ طائر صغير مدمى يزقزق بصبر عجيب متواصل للرجل العجوز المنطفئ الذي لم يتحرك منذ ثلاثة أيام، لعله ينتبه.. فينهض!!" (١٣).

إن من يقرأ هذه القصة يستطيع أن يدرك أية لغة وأية أدوات فنية وأي إيجاز وأية كثافة، استطاعت أن تخلق عالماً قصصياً على هذه الدرجة من الإحكام والاكتمال وقوة التأثير، في صفحة ونصف فحسب، من القطع المتوسط. ما من شك أن "آي. بي. سينغر" كان يمتلك الصواب كله، حين لفت يوماً إلى الفرصة المتاحة دائماً، للقصة القصيرة على نحو خاص، لتحقيق الكمال دون سواها من أنواع السرود.

أربع قصص تترجّح بين الأنين والصراخ، وأربعة شهود لمأساة الإنسان الذي يموت وحيداً أو يعيش وحيداً لا فرق، تحفر في قاع الذاكرة شيئاً أشبه بلسع أسياخ محمّاة ليس بوسعنا أن نعرف معه: هل نحن الضحايا أم الجلادون في معادلة الواقع اللاواقعية هذه، تلك التي تجعل الحياة حياتين كما تجعل الموت موتين: حياة وموت المنعّمين، وحياة وموت ناس القاع، وفيما بين الحياتين والموتين تنهض مسؤولية كلمة عليها أن تقول قولتها، أو فليكن الصمت المطبق مصيرها المستحَق.

ناس حسن حميد هم أنفسهم مع اختلاف التجليات السردية، ناس يوسف إدريس، وعبد الله عبد، وعبد القادر ربيعة، وشوقي بغدادي، وحسن م يوسف، ومجيد طوبيا، وعبد الستار ناصر، ومحمد خضير وسواهم من مبدعي القصص القصيرة على امتداد الساحة العربية والعالمية ماضياً وحاضراً. وكأن هؤلاء المنسيين، قد وجدوا وسط زحام العالم وصخبه من يصغي إلى ندائهم الحارق المحترق: "نحن أيضاً بشرٌ من لحمٍ ودم"!!! بل من يجعل من التفاعل



مع هذا النداء وقضاياه رهانه الأول، إلى الحد الذي يجعل الصواب كله نصيب الرأي القائل: إن كل محاولة للتحليق خارج هذا الفضاء المَجيد، ليست سوى محاولة للتحليق خارج فرص النجاح المتاحة لقصصية القص القصير ومعناه؛ لكأن ملاكاً حارساً يتكفّل بحقوق هؤلاء البؤساء، والانتصار لقضاياهم، والانتقام ممن يخونونهم، على جبهة الفن على الأقل! تعويضاً من كل الهزائم والخيبات التي يواجهونها على جبهة الحياة.

بشر مغلوبون على أمرهم منذ الولادة، متوحدون ومحكومون سلفاً بحقهم المنقوص في الوجود، لسبب بسيط جداً وواضح جداً هو أنهم خارج آلة إنتاج القوة في مجتمعاتهم التي تستقطب قوتها بين حدَّي: المال والجاه.

بشر يحلمون بالحب والصداقة والحرية والفراش الدافئ.. ببشر مثلهم من طينتهم تماماً يجمعون شتاتهم ويجتمعون بهم؛ لأنهم يفتقدون هذا كله.

أحلام متواضعة مثل قاماتهم، ولكن، هاهي الأحلام كلها تنطفئ، وما يتبقى في اليد سوى حفنة من رماد أو طين:

أكاكي أكاكيفيتش في "معطف" غوغول يفتقد معطفه الجديد، ولا يستعيد سوى الخسران والموت البطيء، فينطفئ حلم السعادة الوحيد الذي أومض للحظات في حياة من خواء خالص، وتنطفئ حياته.

و "موتشي" مشردة "موباسان" تخسر جنينها الذي حلمت بأن يمنحها دفئاً في صقيع العالم الذي تعيش، على الرغم من حملها السفاح به، وعلى الرغم من جهلها لأبيه الحقيقي وسط خمسة شبان تناوبوها قسراً على شاطئ "السين".

و"دنيا" الخادمة الطفلة في قصة عبد الله عبد: "صورة"، وقد فازت بصورة أخيرة زائدة كُرِّسَت لها في آلة تصوير مخدوميها، تكتشف وسط العاصفة الجامحة للنشوة المبهورة أن يديها تتدليان وحيدتين في صورتها، وأنه ما من يد أخرى من يمين أو يسار تمسك بها، أو تستطيع أن تتباهى بتفوّق صورتها على صورة صاحبها، شأن أطفال مخدوميها حين كان يعلو صراخ غبطتهم ومباهاتهم مع كل صورة جديدة تجمعهم. وكأن الفرح زائر غريب ومجهول في عالم ناس القاع هؤلاء، لا يأتي يوماً إلا مولوداً غير شرعي محكوماً بطباق الألم القدري، المزمن، المتربص أبداً، كلما لوّحت راية صغيرة من راياته.



ما يفعله حسن حميد، هذا القاص بالفطرة، أو بقوة التركيب الجيني لخلاياه، أنه يدرك بوصفه فناناً أولاً، أي الحقول يحرث. ولذا فهو يستنفر من أدوات الحراثة كل ما يلزمه كي يجود بالأمثل: اللغةَ المتحرّقة التي تماثل النشيج في بعضٍ مواقعها.. اللحظة الخاصة جداً القادرة على معانقة قضايا عصر بكامله.. التوقيعات الإيقاعية ذات التحفيز الخاص؛ تقابلات وترددات وتوازنات لغوية ومضمونية لها وقعها وشحناتها الانفعالية وتوقداتها الجديرة ببلاغة التعبير واقتصاده في هذا الفن... وقبل هذا كله أولئك المغمورين المتوحدين موضوع القصّ القصير وعماده وغايته.

هـذا مـا أدركـه بـوضـوح ساطع، قبل ستة وأربعين عاماً، القاص الأيرلندي والمنظّر الأهم في تاريخ القصة القصيرة: "فرانك أوكونور" (١٩٠٣-١٩٦٦)م، فلفت إليه، وأعاد التذكير به مراراً، في سياقات مختلفة وصياغات مختلفة، في غير موقع من كتابه المهم جداً: "الصوت المنفرد"(١٩٦١)م:

"الموضوع الوحيد الذي يجب أن يكتب عنه القاص، هو الإحساس الإنساني بالوحدة (١٤) ؟

في أصالة اللغة والبناء الفني:

ربما بسبب الكثافة والاقتصاد المتوجبين دائماً في القص القصير، حيث مسؤولية اللغة في قول الكثير خلل القليل من الكلام، يكون على لغة هذا الجنس السردي وهي تتقصى وتصطفي دلالاتها النابضة من حقول عديدة متفاعلة: الذاكرة الفردية والجمعية، والمتداول الكلامي اليومي، والحساسية الفنية، والتوقيعات الخاصة بالذات الموهوبة المتأججة والمغتلية بمشاعرها وأحاسيسها، وخصوصية اللحظة المضاءَة...إلخ، ربما بسبب ذلك يكون على لغة القص القصير أن تنطلق فيما يفوق سواها من أنماط السرد نحو مساحات حارة من الشعر، الشعر الذي تصوغه اللغة ولا تخلقه، لأنه سابق عليها ومتحقق من دونها؛ ذلك أنه كامن في الحياة نفسها، في لحظاتها ومواقفها الأكثر تأثيراً، شعر الموقف لا شعر الكلمة.

شعر الموقف هو ما يبدو في أكثر حالاته تألقاً في أعمال حسن حميد القصصية؛ إنها الطاقة الخاصة بفنان مرهف شديد التوقد يستنهض كل أدواته الفنية كي يبني لحظاته القصصية، فيما يحتفظ بلغة متوترة خصيبة تثري الطاقة التعبيرية لأدائه السردي:

"كان الحديث بينهما نشيجاً أو يكاد، نوافذ لا حدّ لها، وصراخاً داوياً لروحين غلبهما البكاء"(١٥).

إنه يلتقط أحياناً، من المتداول الكلامي المفردات والتراكيب الأكثر تلقائية والأكثر حميمية وألفة: "وكانت.. فرجة، جمالها يولّد الشهقات" (١٦)، أو: "كانت المخلوقة قد مرت بأيام نحس..." (١٧)، أو: "انتشلتُ طولي وقمت إلى الباب" (١٨).

أو هو يدير مفردات معينة بادئة أو متخللة للسرد، يختص بها السارد وكأنها "أرغات" Argots (١٩) خاصة تجعله أكثر قرباً من القارئ؛ إذ ترتد به نحو بعض اللازمات التعبيرية التي تتصل بالسرود الشفهية، وطقوس حضور السارد فيها بين مفاصل سرده ولازماته التعبيرية.

"أبداً، ما من أحد من أبناء الحي، كان..."(٢٠)، أو: صبحاً، يشهد الله صبحاً، والضوء عميم..." (٢١)، أو: "مساءً، عفواً ليس مساءً تماماً..." (٢٢).

أو هو ينشئ مجازات وتوصيفات وتراكيب موجزة ذات جذر عامي، يمنحها بساطة آسرة:

"سكنت مع أمها غرفة صغيرة فوق السطوح مثل طيور الحمام" (٢٣)، أو: "تشهق المخلوقة ببكاء يوجع القلب" (٢٤). أو: " لَهَفَ قلبي لها واشتهاها..." (٢٥).

بناء له خصوصيته اللغوية والأسلوبية والتيمية يحيل في حصيلته، إلى نمط من شحنات الشجن العذب المتقطّع أحياناً، والمديد أحياناً أخرى، يمنح تجربة "حميد" بعامة، نكهتها وخصائصها المميزة، التي يمكن أن تدلّ على صاحبها عبر أي عمل مُغْفَل له، وسط مئات الأعمال المغفلة الأخرى.

هذا، ولعل هذه البساطة والتلقائية/ الممتنعة، في تفاعلها مع الشحنة الانفعالية المتولدة من حساسية اللحظات الإنسانية المكتَشَفة، والقدرة على خلق عوالم قصصية تدفع القارئ إلى الحد الأقصى من التفاعل معها، والتماهي بها، هي ملامح مؤصِّلة أيضاً، لسرد حسن حميد القصصي القصير، تدفعنا ككل فن أصيل إلى مراجعة بعض مسلّماتنا الجمالية، وبخاصة ما يتصل منها بقيمة "التغريب" الحقيقية وجدواه في المسرح والسرد على السواء؛ ذلك أن الفن الذي يعجز عن تخليق عوالم تنتزع مشابهاتها الحية من المجرَّب والمعيش والمُعانَى، ومن ثم تدفع إلى الاستجابة المتفاعلة والمنفعلة، هو نتاج غير جدير بنبض الحياة الحقيقي، مهما التمعت في سمائه من لافتات براقة تستعيض بنضارة الواقع رمادَ النظريات وجهمتَها.

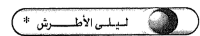
وسواء أصدر حسن حميد مجموعة جديدة، أم مجموعة مختارة، فهو في الحالين يحتفظ بموقعه المميز في السرد القصصي القصير، وبإخلاصه للعلاقة بهذا الجنس السردي، الأكثر التصاقاً بالأعماق الإنسانية والتعبير عنها بأوجز القول وأبلغه؛ هذا الجنس مغبون الحقوق الذي كثيراً ما يتخلى عنه أهم مبدعيه، فيقودون عربات إبداعهم نحو حقول أخرى ربما كانت أدعى للشهرة، أو أفسح في المجال لاتساع القول وإطنابه.

* كاتب من سوريا
e-mail: dr_jihad@hotmail.com

الهوامش والاحالات:

١ - صدرت في عمّان عام ٢٠٠٦م عن دار نارة للنشر والتوزيع.
٢- مجموعة "حمى الكلام"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨م، ص٩٩.
٣ - انظر: مجموعة "في البحث عنها"، م. م. س، ص٧-٩.
٤ - نفسه، ص٩.
٥ - نفسه، ص٣٥-٤٣.
٦ - نفسه، ص٤٣.
٧ - نفسه، ص١٦.
٨ - نفسه، ص١٧.
٩ - نفسه، ص ١٣١-١٣٢.
١٠ - انظر: عبد، عبد الله: مجموعة "السيران ولعبة أولاد يعقوب"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٢م، ص ١٣٤.
١١ - مجموعة "في البحث عنها"، م.س، ص٣٠-٣١.
١٢ - نفسه، ص٢١.
١٣ - نفسه، ص ٨٠.
١٤ - انظر: أوكونور، فرانك: "الصوت المنفرد"، ت: محمود الربيعي، وزارة الثقافة، مصر ١٩٦٩م، ص ٩٨.
١٥ - مجموعة "في البحث عنها"، م.س، ص١٦.
١٦ - مجموعة "حمّى الكلام"، م. م. س، ص٥٣.
١٧ - مجموعة "مطر وأحزان وفراش ملون"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٢م، ص ١٥.
١٨ - مجموعة: "أحزان شاغال الساخنة"، دار المنارة، اللاذقية، ١٩٨٩م، ص ١٢٠.
١٩ - الأرغة، هي اللغة الخاصة بأصحاب مهنة ما.
٢٠ - مجموعة "حمّى الكلام"، م. م. س، ص٥٧.
٢١ - مجموعة "مطر وأحزان وفراش ملون"، م. م. س، ص ٦١.
٢٢ - مجموعة: "دوي الموتى"، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧م، ص١٧.
٢٣ - مجموعة "حمّى الكلام"، م. م. س، ص ٥٨.
٢٤ - مجموعة: "هناك.. قرب شجر الصفصاف"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥م، ص٩٣.
٢٥ - مجموعة: "مطر وأحزان.. وفراش ملون"، م. م. س، ص١٢٢.

أمير شعراء.. ولا يعرف الفراهيدي!



ليلى الأطرش *

تفقد الألفاظ معناها باستهلاكها في غير موضعها، وإطلاق الصفات على غير صاحبها مفسدة ثقافية.. استبيحت كلمة "مبدع" وأفرغت من دلالاتها حين وصفوا بها كل من يخط الحرف.

وإذا كانت مصر تحتفل بمرور خمسة وسبعين عاما على وفاة "أمير الشعراء" أحمد شوقي، الذي نصبه معاصروه من الشعراء العرب الكبار" محدودي العدد آنذاك" في احتفالية، ليعترفوا بدور بلده مصر الرائد في التنوير بداية القرن الماضي، وتقديرا لريادته في المسرحيات الشعرية في الأدب العربي، ولمكانته وحظوته في بلاط الخديوي، فإن الثقافة المتلفزة آلت على نفسها أن تحيي المناسبة على طريقتها، وببرنامج يكرس أميرا للشعر من الشباب رغم أنف الشعراء الكبار ورفضهم لفكرة الإمارة من أساسها لأنها تكرس مفاضلة لا تجوز، مع استحالة جمع الشعراء كلهم ليسموا أميرا لهم على طريقة تسميات الفن "زعيم" و"سيدة شاشة" و"نجمة مصر الأولى" و"نجمة الجماهير".

سيختار البرنامج التلفزيوني من " الشعراء الشباب" أميرا للشعر العربي، ويحصل "الأمير" على جائزة قيمتها خمسون ألف درهم إماراتي، وهي كبيرة لأي شاعر يشق طريقه في عالم الأدب الذي لم يعد يطعم المشتغل به حتى الخبز الحافي. وسيتم هذا في احتفالية كبيرة لتأكيد اهتمام المحطات.

ورغم رفض الشعراء " الكبار" تسابق الصغار إلى أفعل التفضيل، وإلى اقتناص الظهور في الإعلام إيمانا بقدرة الميديا الحديثة على صناعة النجم حتى ولو برق قليلا ثم انطفأ. وليس نجوم سوبر ستار وأكاديمي ستار بأفضل حالا من أمير للشعر في زمن عجائب الإعلام وسطوته.

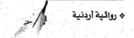
ويمكن تبرير التهافت على المسابقة بأنها طريق مختصر إلى الحلم بالشهرة والانتشار. ولكن البرنامج كشف ضعف المتسابقين الثقافي واللغوي وفهم معنى القصيدة الحديثة وبنائها ونوع ارتباطها بقافية الخليل بن أحمد الفراهيدي. كما كشف بشكل دامغ ضعف بعض لجان التحكيم وعدم علاقتهم بالثقافة، بل أظهر قدرتهم على تسطيح الثقافة وتحويلها إلى ترفيه، ومحاولة إقناع المشاهد بأنه يتناول وجبة ثقافية حقيقية، فيكفي أن تعرف اسم شاعر وعنوان كتاب لتصير مثقفا دون أن تكلف نفسك عناء القراءة. والبرنامج وغيره مما يسمى "برامج ثقافية" يؤكد أن الثقافة المتلفزة لم تستطع حتى الآن أن تتحول إلى رافد حقيقي يجاري التحول في مصادر المعرفة.

والسؤال: ما الهدف من إبراز شاعر ومنحه جائزة وتكريسه أميرا لشعر الشباب؟ ألا يمكن لهذا الشاعر أن يعتقد بتفوقه فيقتل البرنامج موهبة قد تحتاج الصقل والتدريب؟ وكيف يكون شاعرا من لم يعرف العروض ليفجر من أساسه أشكالا وتجديدا ومغايرة؟

يقول د. إحسان عباس عن القصيدة الحديثة:" إتقان الشاعر للعروض وتمرسه بالمتغيرات في البحور والأوزان ضرورة لسببين، أولهما أن التمرس بالعروض يجعل لعبة الشكل جزءا من هواية ممتعة، وثانيهما أن إتقانه كفيل بالتأييد النظري للتجربة.. ومنه انطلق الموشح الأندلسي، حيث تبارى الطلاب والأساتذة في نظم (الأعاريض المهملة)".

كان الموشح الأندلسي تجديدا وخروجا على المألوف، وكانت القصيدة الحديثة مطلع الأربعينات من القرن الماضي تجديدا آخر حرر الشعر من قيود الوزن والقافية، ولكنها حافظت على التفعيلة، بدأتها نازك الملائكة فالسياب وصلاح عبد الصبور ثم عشرات الشعراء المبدعين العرب.

تضر الألقاب بأصحابها إن لم يكتسبوها عن حق، وأمير الشعراء لقب كبير، لا يجوز للثقافة التلفزيونية الاستهلاكية استغلاله وتسطيحه لأي سبب.



* روائية أردنية

ما بين الملل والأمل في "أيقونات توت العلّيق" لإلياس لحّود

مصطفى الكيلاني *

١- قِفْ تَمَهَّلْ أيّها النسْر.. !

العلامة أو الاحتفاء بالعلامة دليل مرجعيّ في "أيقونات توت العلّيق" لإلياس لحّود. إلاّ أنّ المقصود بالعلامة، هُنا، ليس ثالوث الإشارة والأيقونة والرمز، بل تحديدًا الأيقونة حينما تُضحي دالّة بذاتها في مسعى أوّل، وبالإشارة والرمز معا. أمّا الحافز على ذلك فهو تراث الأيقونة/تُراثاتُها في ذات الشاعر، عَوْدًا إلى ثقافة ماثلة في طوايا ذاكرة الوعي الخاصّ بأشياء العالم منذ طفولة الاسم ومرورًا بمُختلف تجارب الحياة.

وإذا علامة الكلمة الشعريّة تسْتقدم إليها مُجمل تاريخ وعي الأيقونة، بضرب مُختلف من الفسْخ وإعادة الإنشاء (métamorphose)، كأن تتعالق الصُور البلاغيّة والأسماء والتجارب والدروس أو الحالات الناشئة عن معرفة هذه الأسماء. وبالمنحى المذكور نُقارب أسلوبا سبق أن انتهجه إلياس لحّود في ماضي تجربة الكتابة القريب (١)، إذْ أماطَ بعضا من اللّثام عن وجه التسمية، بأن أحال الاسم على المُسَمَّى. وما المُسمّى لديْه إلاّ ظاهرة أيقونيّة تنكشف لفظًا في السياق اللّغويّ الشعريّ لتحتجب على شاكلة طيفيّة في الما-وراء، طَيّة، ظلّ مُنْفلت، صُورة تسعى إلى التموقُع حول دليل مّا، حكاية مُقدّس قديم مرئيّ أو مُشاهَد في بدايات طفولة الاسم حَمَلَ إلى المُتَخَيَّل الحادث وَهَج تلك الصُور العتيقة حيث المَسيح والصليب ومريم العذراء والأتقياء بالمُشترك الدلاليّ الماثل في تفاصيل الأشكال والألوان بين الألم والأمل.

لحود

كذا المُقدّس يستحيل إلى "عراء مُقدّس":

" كُلَ سماء شتائيَ
فرشتها علّيقا مُشتعلا في آخر جذوته
أنا علّيق فتوحي
توت عناقيدي بيديْها
تكسره مِحْبرةً مِحْبرةً
غطّت في أصابعها
... بصمت فوق حُطامي
رفعتْني أيقونات" (٢).

إنّ رؤيا المُقدّس بذاكرة الفرد والجماعة والمتخيَّل الفرديّ في هذا السياق الكتابيّ هو مجال لالتقاء اللذّة والألم، الوجه والطيف، عشق البدايات ورُعب النهايات، مَجْمَع الرغبة الموت الصَلبْ مُنْذُ بروميثيوس الأسطورة ويسوع التاريخ، و"هزيمة المنتصر"و"انتصار المُنهزم"، كالقوّة والوهن في قراءة فريديريك نيتشه للإمبراطوريّة الرومانيّة وتمسيح روما ضمن "جينيالوجيا الأخلاق"، بعد أن استحال دَمُ المسيح إلى رمز لحقيقة عاصفة، هي الاعتقادُ الجديدُ آنذاك. ولئن أحال

إلياس لحّود في "أيقوناته" المُغَنّاة على أسماء ووقائع أسماء فهو المسكون بعشق صوفيّ بدائيّ للأصل المُتعدّد الرافض لمُسبق أصليّته وللجاهزيّة وتكرار الثابت القيميّ مَعًا، برمزيّة الصُور الأولى وحضور "الجَدّ" المُكثّف في الذاكرة الفرديّة الحينيّة، وفي مراجع الذاكرة الجمْعيّة. إلاّ أنّه عشق مهدَّد في كلّ المواطن بقلق الانقضاء، كأن يختزن الكُلّ المُتعدّد ذاتا وتاريخا وحُلما وإمكانا للحلم، عشق تراجيديّ يختزله دلالةً "النصّ المصلوب" لتنزاح الأيقونة بالحادث الكارثيّ عن تراث صُور الكنيسة المنكشف إلى المُضمَر ببلاغة الشعر وتناصّ التجربة في الحياة، بأن تتنادى أصداء المواقف التراجيديّة من هنا وهناك، عبْر مختلف الوضعيّات الأسطوريّة والتاريخيّة والواقعيّة الذاتيّة والجمعيّة. فتبدو عند القراءة متناظمة بمُتعدّد الإشارات إلى بروميثيوس والنسر والجبل ويسوع والصلب والدّم وانكسارات الذات الشاعرة والوقائع الحادثة الصادمة ورمزيّة الكتاب الّذي ينغلق لينفتح في الداخل أو ينفتح ليزداد تغلّقا رغم نزوع الكتابة إلى الإبانة عكس الإغماض:

" قف تمهّل أيّها النسر على شرفة روحي

وتوسّد صفحاتي في وضوحي

عاقدا فوق فضاءيك فمي

لابسا تحت جناحيك جروحي...

بيتك الكون الّذي عَمَّرْتَه

بدمي حينًا. وحينًا بفتوحي..." (٣)

هُنا يُضحي الصلب تجْلية للمكان-الرمز والكيان معًا. وما "الكتاب" أو "النصّ" إلاّ الوجه الآخر لموصوف المُقدّس الّذي يسكن ذات الشاعر. غير أنّه المقدّس الّذي يكتمن في الأثناء نقيضه/نقائضه، لأنّه لا ينكشف في طُمأنينة بِكر أو صفاء مَحْض أو أزل ينفي بأبديّته أيّ مظهر للزمن، وإنّما هو الخطأ الخطيئة العذاب الواضح الغامض أو الغامض الواضح، كَسريّة النصّ-الكتاب الّذي يختصر رُموز الطبيعة والثقافة معًا، الوحشيّ والمُؤنّس، المتكرّر المستعاد والمُختلف، مثلما يحتوي كُلّ التفاصيل الخاصّة بالذات الشاعرة، ما كان ويكون وما سيكون والآيِل حتما إلى الانقضاء:

" قف تمهّل قصّة لا تنتهي

وقراءات شهيّات بروحي

بي كتاب شدّه غيم المسا

وتقرّته ارتعاشات السفوحِ

كلّما قلّبت عمري صفحةً

صفحةً قلّبت روحي في جموحي" (٤)

٢- يُضحي المكتوب الشعريّ مُخاطرة من نوعٍ خاصّ.

كذا موصوف الحال بهذا الإيقاع الإنشاديّ انتشاء لا يخلو من سأم، ونداء يُحوّل وُجهة اللّغة من استخدام التداوُل بمألوف الأداء إلى مُخاطرة تُقارب معنى الخطر الّذي هو أبرز صفات الوجود باعتباره نُقصانًا، هَجانةً، حالاً عارضةً بين دفّتي كتاب العدم الهائل، إذْ هو، على حدّ عبارة مارتن هيدغر، "الخطر الأعظم بالنسبة لنا، نحن البشر"، و"الخطر المحدق بجميع الكائنات الحيّة، دون استثناء" (٥).

لذلك تتعارض حال الانتشاء في موصوف "نصّ" إلياس لحّود "المصلوب" والعذاب الماثل في الخفايا والطوايا. كما يشي معنى الخطر الوجوديّ بالمُخاطرة الّتي هي ضرب من التحدّي لذلك الخطر، كمُغالبةٍ "نسيان الكينونة" هيدغريًا، بالتذكر وإنشاد النُقصان بمُمْكن الشعر وشاعريّة الإمكان.

إنّ المُخاطرة لدى إلياس لحّود هي تقليب المعنى حيث النهاية معلومة مُسبقًا. غير أنّ المُرجأ لا يدفع إلى الانتظار كالشائع من التفجُّع في مراثي الشعر العربيّ القديمة والحادثة، بل لا معنى لتفجُّع الرثاء أصلا، لأنّ المؤجَّل في وعي الموجود (Etant) هو ذاك الّذي حدث ويحدث وما لم يحدث بَعْد.

وكما يقطر "توت العلّيق" أيقونات فإنّ الحياة حقيقة وجود تستلزم الإصرار على البقاء بإرادة الرغبة ورغبة الإرادة حينما يُقارب فعل الكتابة التخوم القصيّة للحياة والموت مَعًا، ويُضحي المكتوب الشعريّ مُخاطرة من نوع خاصّ تُعيد تشكيل الأيقونات وتركيب الإشارات، وتتجاسر على رمزيّة الأداء اللغويّ المتداوَل بأداء يُراهن على جماليّة المعنى المُختلف وإيقاع الإنشاد ويرفض تداعيات الحال الكائنة والإغماض الناتج عن تغليب اللّحظة على الزمن والصفة الآليّة أو شبه الآليّة في وصف الحال على حضور الوعي.

كذا الصَلب أيقونة الأيقونات في ثقافة الذات الشاعرة، وقد تحوّلت تبعا للدلالة الأنتروبولوجيّة من وعي الجماعة إلى وَعْي الفرديّة الكاتبة، بل هي نتاج الوعي الفرديّ الناطق بلسان حاله ولسان حال الجماعة الّتي ينتمي إليها في ذات الحين.

لذلك تحتفي الكتابة الشعريّة في "أيقونات توت العلّيق" بالطيف الأيقونيّ الّذي هو بمثابة الرحم المُنشئ لمختلف الدلالات، وبالوجوه تتردّد علاماتها في قصائد الديوان بين الأسماء والمُسمّيات، بين المعيش والمقروء، وبين المقروء والمقروء الكاتب أيضا، كالجَدّ والجدّة والأب والأم وجبران وبورخس وتشي غيفارا وأبي فراس وعروة بن الورد وغارسيا لوركا وسرفانتاس والحلاّج وجان جينيه وجاك دريدا وحنّا السكران وحنّا مينه وصلاح عبد الصبور ومالك الحزين

وإبراهيم أصلان وجمال الغيطاني والخنساء. . .، وكعديد الأمكنة المرئيّة واللاّ-مرئيّة.

وإذا "أيقونات توت العلّيق" بمقاماته السبعة (٦) مجال تتعالق فيه الذاكرة والمخيال بفعل التصوير الّذي يُداخل بين بلاغة المسمّى وعلاميّة الصورة المشهديّة، وقد تحوّلت من دائرة الحسّ إلى المتخيَّل، ومنه إلى الحدْس الكاتب.

وبهذا الجمْع بين علاميّتَيْن في سياق واحد مُشترك يُحَدّ الموصوف الشعريّ بالمُطابقة والإيحاء، بالإظهار والإضمار، بمُعلن الكشف وعميق الإبطان.

وكأنّنا عند قراءة المقامات السبعة مُتعاقبةً نشهد نسيجا سرديّا خاصّا موضوعُهُ أو موضُوعاتُه حالاتٌ شتّى من العشق القديم والعشق الحادث ومُمكن العشق في القادم من الأيّام. إلاّ أنّ هذا العشق المتعدِّد أو المتجدِّد مسكون بعذابات مُمضّة مكتومة، تكتفي الذات الشاعرة عادةً بالإلماح إليها. ولعلّ أبرزها وضعيّةُ الموجودُ ذاته، هذا المدفوع منذ لحظة بَدْء الوجود إلى مُضانكة الموت وخوض الصراع تلو الصراع بين الرغبة ونقيضها/نقائضها.

٣- أروي وأحكي عن رمادي. . .

وإنّ تعقّبنا النسيج الأيقونيّ عبر المقامات السبعة من الديوان تَصَدَّر تاريخ البدء طالع المسار: "المرآة والصُوَر حول المرآة". وكما تُراوِح العلامة اللّغويّة بين "المرأة"و"المرآة" يدفعنا هذا التجاوُر الاستعاريّ إلى استذكار موقف "هيلينا" التراجيديّ أمام المرآة في "مسخ الكائنات" لأوفديوس. وبهذا البدء يكون الوجهُ الأيقونةَ المحتفى بها الأولى باعتباره مرآةً تتشكّل هي الأخرى مرايا عند التعاكُس، ويتراءى وجه الذات إحداها في الأثناء:

" صُور حول المرآة

عن أوّل حُبّ. . .

عن أوّل شكل من أشكال الجسد المختوم

وجهي فيها

وجميع فمي الأعمى فيها

والشمس المسندة الرأس على كتف الجبل الأشيب

مصطبة في مقتبل العُرْي

وسيّدة لم تبلغ بعد جواريها. . . " (٧)

فتُقارب لحظة البدء في مسارّ التمثّل الأيقونيّ المرحلة المِرآويّة في حياة النفس بفعل الاستذكار التقريبيّ عند التوسّل بالاستعارة اللّغويّة وبلاغة المشهد المرتبك المرتعش الغائم. وما تعجز عنه الذاكرة يستحيل إلى إمكانٍ للتذكّر بفعل التخييل، كأن تسعى الذات الشاعرة إلى لملمة شتات ما تبقّى من الصُور الضاربة في القِدَم بواسطة مخيال التذكُّر: وجوه قديمة ثقّبها النسيان تستحيل إلى ما يُشبه الأطياف، لأناس كانوا، ولجسد كانت حواسّه قد أخذت في التفتّح على العالم، وجدّ وبيت وبلدة. . .

فأوّل ما يستذكره مخيال الجسد هو الجسد ذاته، ذاكَ الّذي يظهر في آن الكتابة بلَوْن الرماد، مُجزّأً، مُفكّكاً ينزع إلى التناظُم البدئيّ دون أن يمتلك تناسق النواة القادرة على تجميع هذا المتعدِّد المختلف:

" أروي وأحكي عن رمادي

قصصا أشيّدها أيادي

قلبي يد

صدري يد. . .

وجهي يد شهقت تُنادي

وفمي يد ودمي يد

وتحلّ في جسدي بلادي. . . " (٨)

فنَستقرئ بـ"المرآة وصورها حول المرآة" (المقام الأوّل من الديوان) بعضا من طفولة الاسم، عَوْدًا إلى أقدم الصُور، إلى أطياف الوجوه الأولى و"سرير الطفل"و"كلام الجدّة" وأطياف وُجوه أخرى تُحاول الذات الشاعرة بجُبران وبورخس وباشلار ويوسف الصائغ، وما يستدعيه الموقف، التدليل على منسيّ هارب أو غامض معتم بحُكم التقادُم، أو معلوم مجهول. . .

وبمُحاولة التذكُّر وتأثيث الفراغ الناتج عن النسيان تظلّ المرآة علامة البدء والمرجع في الاستخدام الاستعاريّ وفعلا استبطانيّا يُراد به مزيدًا من الحفر في الذات المتعطّشة إلى الاستذكار بالتخييل، والتخييل بالاستذكار:

" الحرير الأخير

لسيّدة الكرز الليلكيّ تُشهر شبّاكها في الحواكير

وتُلهي فساتينها في المرايا

وتُنطق في الجسد المخمليّ البراعم

تبني بها طرب الأجنحة. . . " (٩)

٤- شهوة التماهي بين الفعل الكاتب وفيْض الرغبة.

ولئن أفضى فعل الاستذكار في المقام الأوّل من الديوان إلى الموت (١٠) فإنّ الرغبة هي الّتي تتصدّر المقام الثاني (مبتكرات حديقة اللبلاب) باعتبارها الوجه الآخر للموت، بل إنّ الموت لا يكون إلاّ بالرغبة الّتي تُغالب سطوتَه وتُرجئ حدوثَهُ القاطع.

وإذا الجسد الّذي بدا على بدائيّته في المقام الأوّل ينفتح بأقصى الجهد في المقام الثاني ليُمارس ضروبًا أخرى من العشق بمزيد من الشتات الناتج عن الارتباك المتعاظِم:

" أسقط

من

عينيك

وقبل حطامي بالأرض

تغرقني عيناك

إلى أعلاي إلى أدناي إلى أقصاي إلى

" لا لونهما" المحض. . . " (١١)

وكـأنّ تجـربـة العشـق الماثلة في المقام الثاني من الديوان تحويل لوجهة الأيقونة بالتفكيك وإعادة النظم، بالفسخ والإنشاء استمرارًا في تقليب العلامات الّتي يتأثّث بها بعضٌ من الفراغ الحافّ بعالم النصّ الشعريّ.

وإذا رمزيّة حدث "السقوط" محاولة إنطاق الصمت العتمة الفراغ الشهوة المتخيّلة موسيقى الكون اللاّ-مُتجانس النقصان الانتشاء أحلام الذاكرة المهووسة بحُبّ عبد الرحمن منيف وتشي غيفارا وأبي نوّاس...، هي بعض من عشق قديم حادث، حتّى لكأنّ النصّ الشعريّ انخراط في شهوة التماهي بين الفعل الكاتب وفيْض الرغبة:

" يحيا الساتان

ويشهق

من

أوّل

فتحة

عروة

إلى آخره. . . " (١٢)

فيتراءى العالم مسكونا بأيقونات الشهوة حدّ الفيْض، مزحومًا بحالات الاشتهاء المتعدّدة، يتوالد ويتناسل بمُختلف أشيائه، يتجدّد اشتهاؤه ويُستعاد بالرغبة ذاتها تتبدّد لتتجمّع وتتعاظم تبعا لدوْرة الطبيعة في الاعتقاد التمّوزيّ:

" شيء يحدث في الحقل

هنا و. . . . . هناك، تماما بين هنا



وهناك

وراء المتعاشق تمّوز. . . " (١٣)

إنّ الرغبة في المقام الثاني من الديوان مرادف آخر للأيقونة المرجعيّة بعد الجسد، أو هو الجسد يتحوّل من بدائيّته الأولى إلى دلالة الرمز بمُختلف أجزائه، كـ"الوجه يرى في وجهه"و"أصابع تلهث بين أصابع"و"قبلات أصابعنا"و"شهق الأيقونات"و"قطرة برنادا نقطت من توت العلّيقة"و"وردة بيكاسو"و"شيء من غرفة برنادا قبل نقطت"و"مرمر أعمدة مزهرة في معبد عشتار"و"أيقونة أمّي العذراء"و"وجهي بيديه تقرأ شفتيْه شفتاي"و"حيث يُغنّي العاشق صمتا". . .

فيستحيل عالم القصيدة من وجود حافّ بالجسديّة البدائيّة إلى رحم ينبض حياةً بالجسد الراغب المتشهّي. وبذلك تنقلب الأيقونة من السياق الطيفيّ إلى لغة التشهّي بفعل الرغبة المتحفّزة تتشكّل مرارًا وتكرارًا بالطبيعة والثقافة، بدلالة النقصان المتكرّرة، إذْ لا معنى للاكتمال عند

تمثُّل الخطإ الخطيئة النِسيان (١٤).

٥- "اللعب اللّغويّ" في أداء ذاكرة العبث.

ولكنْ، هل بإمكان الرغبة أن تستمرّ في التجدُّد بالأيقونة دون التوسُّل باللّغة ؟

هُنا تشتغل اللّغة الشعريّة في المقام الثالث من الديوان على شاكلة تداعيات استلزمها سياق التكلّم، وتُحيل في الأثناء على ما وراء اللّغة، حيث الألفاظ لا تحتمل معنى جاهزًا أو مُسْبقا، وإنّما هو المعنى القابل للتشكّل من غير أن يتّخذ له صورةً مُحَدَّدَةً، قريبا من أدبيّة العبث الّذي يحفز عادةً على التكلّم من غير أن يتّخذ له صفة معلنَة للكلام، نتيجةَ تغلّب سلطة النفي على الإثبات، واللاّ-معنى باعتباره إمكانا للمعنى على المعنى:

" لا أحد في البيت

حتّى الوردة ليست في البيت (. . .)

حتّى البيت القابع مثل قصيدة أعشى

ليس هو الآخر في البيت:

- في البيت

حبّة زيتون

بشّرها جدّي أن تُعصر كُلَ نهاية صيف

تنكة زيت (١٥).

إنّ المقام الثالث من الديوان هو اللّعب يتّخذ له سمة لُغويّة. وكما يتماهى اللاّعب واللّعب، بالمفهوم الأنطولوجيّ للّعب لدى هانس جورج غادمير (H. G. Gadamer) (١٦) تتحوّل الرغبة من الجسد إلى اللسان عبر الوجه الّذي تكثّر استخدامه في المقام السالف. فاللّسان، هُنا، يستقدم إليه مُجمل القُوى الجسديّة

ويَنْشحن برغبة الكتابة المتحرّرة من أيّ قيْد مُعْلَن رغم الدليل الّذي يظهر في الأثناء، كـ"الخبز الحافي" لمحمّد شكري في قصيدة "الخبّاز" وبيت الأب في "منازل لا تُحصى" في "بوّابة كماجان جينيه"و"ديكارت في محاولة كوجيتو"و"الخزف المكسور"في"إناء سولي برودوم"...

إنّ الغالب على قصائد المقام الثالث (شمسيّات السيّدة وأخواتها) قتام وضعيّة واندفاع إلى كتابة التداعيات بضرب من التصعيد أو التنفيس الناتج عن ضغوط المكان والكيان.

لذلك تنفلت اللّغة من أيّ مرجع أيقونيّ مُعلن إلى مجال اللّغة حيث تُمارس الذات الشاعرة لعبة تفكيك المنطق التداوُليّ المعتاد وتسعى إلى إحداث وسائل أخرى للتدليل.

فتتكثّر، نتيجةَ هذا اللّعب اللسانيّ، الصُور السرياليّة، آنّ الحرص على أداء ذاكرة العبث، مثل "جنازة أيلول"والانقطاع المُفجِع للذات عن عالمها الخارجيّ في قصيدة "الوليمة" والجنازة في "جنازة للحظة دريدا" والكلمات/القُبلات بعلاميّة الإنشاء والفسخ أو "المَحْو"في"كلمات"وفوضى العلامات كالبحر الحبر الوجه القناع في "نقطة فجر"، و"المنجل المنخل المغزل القبر المُزهر العاصفة الضيّقة العائلة الكبرى" في "جوائز"...

وإذا المقام الثالث من الديوان مزحوم بحالات الملل، محكوم بالعبث. إنْ سعى إلى التحرُّر من ثِقل العدم تفاقمت عَدَميّته بفظاعة ما يحدث في الواقع، بالعمى الناتج عن عتمة ما يستبدّ بالمكان والكيان (١٧).

ولعلّ قصيدة القصائد، إذا جازت العبارة، في رسم المشهد الكارثيّ ضمن هذا المقام المخصوص باللّعب اللّغويّ تتمثّل في "السيّاف" حيث الصورة عاجلة دورانيّة فوضويّة البناء بالقصد الكتابيّ تسعى إلى فضح الغلّ الذُلّ العبث القهر الخصي الإراديّ العبث المجهول:

" أقفل جفنيك على عينيك

لكي تُبصر ذُلّ نواحيك

ولا تفتح بابهما حتّى تسمع صوتا- صَدْعًا، سيّافا

عقدة حبل يهطل عنقك منها

في آخر سيف حطيئة

يصيح بعدّائي الأفلاك:

انطلقوا !" (١٨)

٦- مَبْنيّ بالآتين عُراةً من أعلاي إلى أقصاي إلى ساحَة قبري.

وحينما تندفع كتابة التداعيات إلى الأقصى ينتقل الموصوف الشعريّ في المقامَيْن الرابع والخامس من الديوان إلى سرديّة الكائن والمكان. فيتناظم بناء القصيدة بعد التفكّك الّذي وَسَمَهُ. و"التعمير"، العلامة الواردة في عنوان المقام الرابع، تُشير بَدْءًا إلى الحرص على تمعين (من المعنى) العبث بإكسابه الشكل الّذي به يستحيل إلى إمكانٍ للتدليل على حالٍ ووضع تقريبيّيْن.

كذا ينشأ المرويّ من رحِم الفراغ، من زحمة الملل المستبدّ بذاكرة الكتابة الحينيّة على وجه الخصوص. وكأنّ الذات الشاعرة بقصيدة "في المقهى" تُغالب الملل والنسيان بتفعيل ذاكرة السرد:

" في المقهى/على "بحر" النيل، إثنان يبتسمان..." (١٩).

فيُضحي النصّ الشعريّ مشهَدًا وصفيًّا يتحدّد بالموقع واللحظة والمتحابَّيْن وكتاب جمال الغيطاني بغلافه الأزرق... وما بَدَا إبطانا ثمّ تفكيكا للّغة بُغية مُقاربة العبث الفراغ تنتشر علاماته على سطح الموصوف السرديّ بتناظُم يَصِل بين سرديّة الشعر وشاعريّةِ السرد.

فيستمرّ إلياس لحّود في اعتماد هذا الأسلوب السرديّ في قصائد المقام الرابع من الديوان، كاعتماد الحوار الذاتيّ في "نحلة"والحوار في"أحمد"واستقراء اللون في "اللون المفتوح"...

إلاّ أنّ السرد سرعان ما ينزاح عن الموصوف الحدثيّ إلى الرسم المشهديّ حيث يستقدم المُحتجب والغارق أحيانا في الاحتجاب إليه بعض أشياء العالم ووقائعه وأحداثه، كصُور الحرب الخراب الهلاك على التلفاز في "اللوح المفتوح"، وتشكيل العتمة بالعري والطيب وانفتاح الجسد وفيض الرغبة وتساوي الحياة والموت في لحظة بارقة مُهلكة في "تنهمر الغرفة". وكلّما أوغلت القصيدة في شاعريّة الرغبة استحالت إلى كتابة النقيض الماثل فيها الّذي هو الموت.

كذا يصف "هرم بالقتلى (لوحة)" أقصى حالات وعي الموت الّتي لا تخلو من عشق:

" مبنيّ بالقتلى

(مبنيّ في كُلّ صباح مهتوك في كُلّ مساء)

مبنيّ بدماء المكتوبين على أشعار بيارقها المهتوكة

مبنيّ بالآتين عُراة من أعلاي إلى أقصاي إلى ساحة قبري

في ساحات المدن الخاملة الجوفاء

عشّاق جلسوا يبتهجون أمام أداء النافوره

نقشت بعُشّاقي هَرَمي..." (٢٠)

إلاّ أنّ المرويّ يفقد هو الآخر تناظُمه في زحمة الخراب النسيان. وبهذا الاختلال تستعيد الكتابة أيقونة الخواء الّذي يُبدّد منظومة المعنى، كـ"كتابة أولى بممْحاة" حيث رمزيّة الأوراق المتناثرة والريح العاصفة وارتباك الأشكال، كلّ الأشكال،

و"البحّارة" بالمتناظم والمفكّك معا عند الإحالة على حنًّا مينه. فلا تكتفي الذات الشاعرة بأسلوب سرديّ واحد، بل تعتمد وصف الأحداث الغارق في إيحاء الذات المزحومة بأوجاعها وكوابيسها وعديد حالاتها المُبْهَمَة. لذلك نراها تنهج سبيل التجريب في الوصف بالحوار الباطنيّ والحوار عند توظيف الخطاب المُستوحى من اسميّة صلاح عبد الصبور، كالّذي تتضمّنه "صحوها برتقال"و"عنق للشنق"و"ناسان"، ونازك الملائكة في "من المسرحيّة"، وإبراهيم أصلان في "مالك بن الريب حزين"وفتحيّة العسّال في "في التلفاز"، وباشلار في "ترسيمة أخيرة لباشلار". . .

كما يستمرّ فعل المرويّ في المقام الخامس من الديوان باختراق مجال الواقع إلى الما-وراء، إلى المُضْمَر من الحالات والمعاني، بتمثّل كونيّ يسعى إلى تجسيد المجرّد وتحسيس المُتخيّل، كـ"قصيدة حُبّ" تحرص الذات الشاعرة من خلالها على توصيف مُطلق الحُبّ في مرويّ يتّخذ له شاكلة الذكورة والأنوثة، بما يُقارب الاعتقاد التاويّ حينما تتعالق الأرض والسماء بالاستقطاب (الرحم) والشعاع والماء (بذرة الخصب)، وكـ"تكوين ثان" يعيد المخيال الشعريّ به صياغة البدايات الأولى في نشأة الحياة بتعالُق كُلٍّ من الصلابة والرخاوة ونفْخ الروح الأولى وتفاعل مُختلف العناصر الّتي بها كان الخلق التكوين الحياة.

وإذا المقام الخامس مرويّ يتخطّى دائرة الذات والمجتمع والوقائع التاريخيّة الصادمة إلى تاريخ الكون والحياة باستقراء العمى البدائيّ في "قصيدة الأعمى" الّتي هي صدى ما كان في البدْء الأوّل، زمن العتمة وبُهمة الأشياء:

" البحر أعمى

. . . عاشق أعمى الغرام

مُهاجر من غير زادْ. . . " (٢١)

لقد شهد وعي المكان والكيان في مجال الكتابة شرخاً ازداد اتساعه وتعمق بما طرأ على الوجود والموجود من هزائم وانكسارات

وبذا يصل المرويّ بموصوف الحال إلى مدار الحكمة، حكمة التكوين الأوّل في قصيدة "كان. . . " بالسعي إلى توصيف الحالات بمُشترك المكان واللّغة:

" الكون في حديقتي أزرقان

باب إذًا فتحته

أقفلت ألف ساحة

وألف مهرجان

والآخر الـ على فمي حصان

مُزمجر، عليه شدّ فارس

من كان يا ما كان. . . " (٢٢)

فالمكان هو الما كان يُعاد توصيفه بالموقع (الهنا) واللحظة (الآن) القادرة على اختصار مُجمل الأزمنة القديمة في حادث التمثّل.

إنّ البُعد الآخر للمَرْويّ في المقام الخامس من الديوان هو الكون الّذي يتحدّد بالمكان والكيان والكائن القادر على تفكيك العناصر وإعادة إنشائها مجازًا والتنقُّل من عُنصُر إلى آخر، عبر "الموج" في "ظروف مكان" وبعض تفاصيل المكان في "مُصارعة"، ومُختلف الأفعال والأزمنة في "بروفيل للخنساء"واللا-مُتناهي في"عراء مُقدّس"، كأن تنفسخ العلامات المعتادة بالكتابة تُفكّك منطق الأشياء المتداوَل وتبحث لها عن لُغة جديدة بأيقونات حادثة:

" كلّ سماء شتائي

فرشتها عليقا مشتعلا في آخر جذوته

انا علّيق فتوحي

توت عناقيدي بيديْها

تكسرُه مِخْبَرَةً محبرةً

غطّت فيه أصابعها

. . . بصمت فوق حُطامي

رفعتني أيقونات. . . " (٢٣)

٧- كتابةُ الشبيه برقصةِ ذبيحٍ على حافّة هاوية.

فكيف للأيقونة، هنا، أن تنبثق من زَخَم العادة؟ كيف لمُختلف مُحاولات إرباك المعنى الموروث أن تُخصب معنى مًّا مختلفا لا يتحدّد بمُسبق مَعْناهُ؟ هل بالاستمرار في استقراء العتمة العمى الخواء الفراغ أم بالرجوع إلى "أصل" حجبتْه تراكُمات العادة وتكرار الاستعارات؟

كذا تصطدم الذات الشاعرة في المقامين السادس والسابع من الديوان بحيرة اللّغة أمام حقيقة النُقصان وضخامة الفاجعة وانحباس أفق المعنى بعد أن شهدت لغة الشعر تعطّل القيمة الجماليّة والأخلاقيّة رغم تجارب الكتابة السابقة.



لقد شهد وعي المكان والكيان في مجال الكتابة شرخا ازداد اتّساعه وتعمّق بما طَرَأَ على الوجود والموجود من هزائم وانكسارات مُذهلة فاقت كُلّ احتمال. . . هو الدمار الموت القتل تلتفّ بذاكرة الكتابة ومخيالها وتعوقها عن الانتشار خارج دائرة القلق المُتعاظِم.

فتُضحي الكتابة، بهذا الوضع الحادث غير المنتظر، أشبه ما يكون برقصة ذبيح على حافّة هاوية، كأن يفرّ من وضوح مُخادِع إلى آخر،

بالعتمة تُفضي إلى عتمة.

فكيف للذات الشاعرة أن تُحقّق البعض من التوازُن والطمأنينة بعد استعادة جُزء من تاريخ طفولة الاسم، فاستقراء الرغبة، فاللّعب في اللّغة وباللّغة، فاعتماد المرويّ بمُختلف أزمنته ووقائعه ومراجعه؟ هل بالمُؤالفة بين مُختلف هذه المحاولات أم بمزيد المُخاطرة والبحث بين عتمة الماضي بمختلف تُراثاته وعتمة الحاضر بمُتعدِّد وقائعه عن أيقونة/أيقونات جديدة تُفتّح لغة الشعر على أسرار الكيان؟

فتستعيد رغبة الكتابة الحاجة إلى إفاضة التداعيات بما أسماه الشاعر"ثرثرات"، كأن يتردّد الموصوف الشعريّ بين "حُبّ لوسي" (٢٤) واعتراف حلاّق إشبيليّة الخاصّ بولادة بنت المُستكفي في كُلّ من "ما يُشبه حلاّق إشبيليّة"و"حُبّ في إشبيليّة" وتذكّر بلند الحيدري في"عصا بغداد" وبدر شاكر السيّاب في"نهار". فتتداخل الأزمنة الأمكنة الأسماء الأيقونات بـ"ورقة بن نوفل"و"بتّا وسائقه ألفا" والحلاّج وقحطان وعدنان (٢٥)، لتطفو علامات الفاجعة من جديد على سطح الدلالة:

"حزين

هذا العرس حزين..." (٢٦)،

مع الإصرار على مغالبة القهر والعجز في الآن ذاته:

" قِفْ تَمَهَّلْ أيها النسر على شرفة روحي..." (٢٧)

إنّ المُخاطرة، كما أسلفنا، هي وليدة وعي الخطر الّذي هو أدقّ صفات الوجود. ولأنّ لغة الشعر لم تعد قادرة على أداء الوقائع الكارثيّة الصادمة فقد استلزم هذا العجز توسيع أُفُق العبارة الشعريّة بالتجريب الّذي يشمل اللفظ والجملة ومجموع البنية الشعريّة، ويسعى في الأساس إلى تفكيك منطق التداوُل اللّسانيّ والدلاليّ. لذلك ترد قصائد المقام السابع (مختارات الصيف والشتاء١) أكثر إيغالا في التجريب لإنشاء استعارات جديدة على أنقاض استعارات هالكة (٢٨). لقد أدركت الذات الشاعرة أنّ التأسيس الاستعاريّ الشعريّ المُختلف يقتضي تفكيك ثالوث الإشارة والرمز والأيقونة من موقع الأيقونة تحديدًا، بإرباك أنساق التصوير المعتادة والحرص على إنشاء أنساق تصويريّة حادثة تتعطّل من خلالها الإشارة التقليديّة وينتفي الرمز الهالك:

- **"لكنّه امتشق المنازل واستدار"** (ص١٠٧).

- **"كُلّ وَجْه سَمَا كُلّ زند بلد"** (ص١١٢).

- **"راح المسرح يُصغي بعيون بيضاء"** (ص١١٤).

- **" وحدي أتنزّه من أقصاي إلى أقصاي"** (ص١١٨).

- **" أزرار الرُمّان وأيقونات فتاة العَوْسَج"** (ص١٢٥).

كذا الكتابة في المقامين السادس والسابع من الديوان اندفاع أشدّ إلى التجريب بتوليد استعارات جديدة على أنقاض الاستعارات القديمة الهالكة. ومرجع الذات الشاعرة في هذا الاندفاع يتمثّل أساسا في انتهاج أسلوب المؤالفة بين أشياء لا يُمكن أن تتواصل في واقع التداوُل اللّسانيّ، بل إنّ الذات الشاعرة تتقصّد اعتماد اللاّ-مُتجانس بين الأشياء، كالمُؤالفة بين الحسّ والمجرّد، بين الأشياء المُتباعدة تماما الّتي لا يُمكن أن تتعالق أو تتجاور في واقع الوجود، بالتناصّ بين العبث واللاّ-معقول واللاّ-نهائيّ واللاّ-مُنتظر واللاّ-مَعْنى...

٨- من قبيل الخاتمة.

وكأنّ "أيقونات توت العلّيق"، على اختلاف مقاماته، حركة تتمدّد في البدء، وسرعان ما ترتدّ لتلتفّ حول نواة الذات المُتجاذَبة بين فيض الرغبة وواقع البتْر/الانقطاع نتيجَةَ وعي الكارثة ورُعب الانقضاء الوشيك. وبين إرادة الرغبة ووعي الموت حركات اندفاع وارتداد بدافع حال مرجعيّة تسعى إلى أن تتّخذ لها شاكّلةً أيقونيّةً، لعلّها الوجه الآخر لـ"أصل" قديم هالك فقد تناظُمه وآل بحُكْم الوقائع الدامية الصادمة إلى اللاّ-تجانُس، ذلك الشعور بالنُقْصان، بالمَلل الذي لا يخلو من أمل رغم اللاّ-وُثوق المستبدّ بكُلّ المعاني، والتغالُب التراجيديّ الحادّ بين واقع خطر الوُجود وإرادة المُخاطَرَة، المُغامَرَة بالكتابة الشِعريّة وفي الكِتابة.

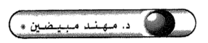
• كاتب وناقد من تونس

الـهـوامش:

١- إلياس لحّود، "سناريو الأرجوان"، لبنان: دار كتابات، ط١، ٢٠٠٣.
٢- إلياس لحّود، "أيقونات توت العلّيق"، لبنان: دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٧، ص٨٨.
٣- السابق، ص٩٧.
٤- السابق.
٥- Martin Heïdegger."Chemins qui ne mènent nulle part"Gallimard.1962.p336
٦- "المرأة وصُوَرها حول المرآة"، "مُبتكرات حديقة اللبلاب"، "شمسيّات السيّدة وأخواتها"، "تعميرًا الولائم جاك دريدا"، "كَاميرا وحكاياتها"، "من ثرثرات حلاّق إشبيليّة"، "مُختارات الصيف والشتاء[١]".
٧- "أيقونات توت العلّيق"، ص٧.
٨- السابق، ص٩.
٩- السابق، ص١٧.
١٠- أُنظر "جُملة طويلة"!
١١- السابق، ص٢١.
١٢- السابق، ص٢٩.
١٣- السابق، ص٣٠.
١٤- أُنظر "من الرواية"، ص٣٨.
١٥- السابق، ص٤١.
١٦- Hans Georg Gadamer."Vérité et méthode".Seuil.1976.p30
١٧- أُنظر قصيدة "إنصات تامّ للمعرّي"!
١٨- "أيقونات توت العلّيق"، ص٥٣.
١٩- السابق، ص٥٧.
٢٠- السابق، ص٦٢.
٢١- السابق، ص٨٣.
٢٢- السابق، ص٨٤.
٢٣- السابق، ص٨٨.
٢٤- أُنظر "أنا أحبّ لوسي"!
٢٥- أُنظر "تفنا وفثران"!
٢٦- السابق، ص١٠٤.
٢٧- السابق، ص٩٧.
٢٨- Paul Ricoeur."La métaphore vive".Seuil.1975.p175



هويتنا وشياطينها



اعتبر المبشرون بالعولمة أنه يمكنها أن تسمع الجميع اصواتا مختلفة في الوقت نفسه، وأن تنقل أحداثا للعالم أجمع في لحظة واحدة لكل العالم، وأن تمنحنا صفة المشاركة عالميا باحداث كونية، لنسجل جميعا بأننا مواطنون عالميون، لا نتحاج إلى جوازات سفر أو سجلات مدنية لاخراج بطاقة تعريفية أو هوياتية يمكن لها ان تختصر حاملها.

ولكن الاستبشار أو الأفراط باستقبال العولمة جعل المجتمعات غير مدركة لصيرورة التحولات التي تطالها بسرعة، والتي باتت تغير في مكونها وفي قدرتها على التكيف مع رهانات زمن الانفتاح الكبير.

وهو زمن تبدو فيه الدولة غير قادرة على الهيمنة على السوق، وتتراجع فيها السيادة لصالح انماط من السلطة العالمية التي يشترك فيها العالم اجمع، وهنا يبرز الدور الكبير للاقتصاد والإعلام معا في صوغ مركبات الثقافة المجتمعية وتحديد أطرها العامة.

لا مجال للتنديد في العولمة أو قياس مدى القبول بها أو رفضها، فهي لم تعد خيارا يثار حوله النقاش، إذ غدت واقعا لا مفر من التعامل معهن او هي بتعبير أحد الانثروبولوجيين العرب أشبه "بضيوف غير مدعوين للحضور"، فلا أنت تستطيع منعهم من الدخول ولا أنت بقادر على التجاهل، ببساطة على المرء أن يتدبر أمره.

ولئن كان مفهوم الثقافة يشهد منذ مدة نجاحا خارج الدائرة الضيقة الخاصة في العلوم الاجتماعية فإن هناك مصطلحا آخرا كثيرا ما يقترن به، وهو مصطلح الهوية الذي يزداد استعماله تواترا إلى الحد الذي يجعل بعض المحللين يرون فيه "موضة".

كثيرا ما تحيل الاستفهامات الكبرى بصدد أولوية مسألة الثقافة إلى مفردة الهوية، إذا أن هناك رغبة في أن نرى الثقافة في كل مكان، وإزاء ذلك يحاول بعض الأفراد من الميسورين وبعض الدول وبعض الشركات رفع نصاب الثقافة في زاوية الاهتمام، وذلك إما برعاية مباشرة للفعل الثقافي، أو بإطلاق مبادرات ثقافية أو الدعوة إلى عقد الكثير من الملتقيات والمؤتمرات التي لا ينتج عنها غير فعل التظاهر.

الحقيقة التي ربما يريد الكثيرون أن يغفلوا عنها، وهي أن أزمات الثقافة تدان، كما تدان أزمات الهوية، ولهذا علينا تحديد المسؤوليات، بشكل أوضح حين نعاين أزمة الهوية الثقافية وصدام العولمة في مجتمعاتنا، فهل هي أزمة مجتمع في مواجهة ثقافة وافدة وعمالة مهاجرة، أم هي مسؤولية دولة عربية فشلت في خلق تقاليد تدعم مفهوم المواطنة، وساهمت في صناعة ثقافة استهلاكية يدعمها نمط "الدولة الريعية" أم هي أزمة طغيان القبيلة والموروثات؟.

تحيل الدراسات الحديثة مسألة الهوية الثقافية، منطقيا وأولاً على مسألة الهوية الاجتماعية والتماهي أحد مكوناتها، والنسبة إلى علم النفس الاجتماعي، فالهوية أداة تمكن من التفكير في تمفصل النفسي والاجتماعي لدى الفرد، إنها تعبر عن محصلة التفاعلات المتنوعة بين الفرد ومحيطه الاجتماعي، والهوية أنواع منها هوية سلبية وهو ساكنة وهوية متحركة وهوية متفاعلة.

لا نعرف أي هوية نحمل اليوم بفعل ما احدثته ضجت المدنية، ولا نعلاف إن كنا نسير في طريق صائب.. لكن الشيء الوحيد الذي نعرفة في هويتنا أنها مسكونة بالكثير من الشياطين، شياطين الحب والرصاص والتعصب والجون والشجاعة والإكراه والكره، لذا فليس أمام هذه الهوية إلا ان تعيد تقيم ذاتها ومفاعيل الحركة والتغيير فيها.

---

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

الدم والقميص والرؤيا في ديوان "كمنجة التوت" لمحمد يوسف دراسة في التحليل النفسي

د. خالد محمد عبد الغني *

رؤيا

يا من تفسر الرؤيا

" رأيتُ أيامي عِجَاف

مذ رحلت عنها....

وسنبُلاتي يابسات

مذ تركتها....

سـرتُ فـي سـفر

وحيداً...........

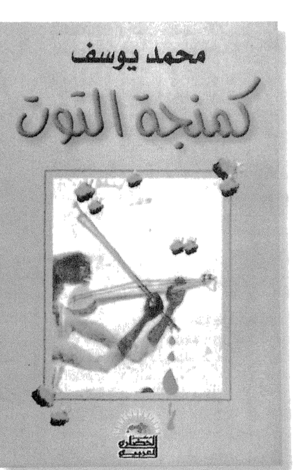
أفـتـشُ عـنـهـا فـي كـل

الشرفاتْ....

عدتُ للجبِ طفلاً

علّهُ يأويني...

فما عادَ يكفيني " (١)



مناجاة:

حين قرأ القارئ الأول لي كتاب التحليل النفسي والأدب (٢)، والذي كان في الأصل سلسة دراسات نشرت في مجلة عمان بالأردن، ولأن فضله علي تخطى التشجيع والمؤازرة إلى النقد والتوجيه والإعجاب الذي كنت أقرأه في عينيه كلما قرأ مقالاً أو بحثاً أو قصيدة التمعت عيناه نوراً وفرحاً، وفي الكتاب ثلاث دراسات كنت قد توصلت فيها إلى أن الأعمال الابداعية في الملحمة والرواية والشعر كانت مرآة تعكس الحالة النفسية لمؤلفيها (٣، ٤، ٥،٦). وبخاصة في العمل الثاني الذي وضعت فيه عدة تصورات جديدة في دراسة الشعر، وقد اختبرتها في دراسة ديوان أناشيد مبللة بالحزن لعيسى الشيخ حسن، وفي هذا العمل فهم للتفاعل بين الإنسان والأثر ودراسة تأثيرهما المتبادل من خلال معرفة اللاشعور والأثر الذي نقصده هو ليس فقط الموضوعات بل الخصائص الشكلية للإبداع واختيار الكلمات وعلاقة ذلك بطفولة الشاعر متفقا مع القول الشائع "كما يكون الطفل يكون الأثر " (٧)، فإذا به يدعوني الى اختبار صحة هذه التصورات بدراسة جديدة في الشعر أيضا ولتكن لشاعر من جيل آخر ومن بلد آخر فكانت مقولته تلك هي الشرارة الأولى التي تزامنت مع طلب الإعلامي أحمد يوسف مني المشاركة في عدد تذكاري عن والده الشاعر محمد يوسف تعد له جريدة أخبار الأدب المصرية لإجراء الدراسة الحالية باستخدام التحليل النفسي لديوان كمنجة التوت للشاعر محمد يوسف ولنجيب عن سؤالنا في الدراسة الحالية حول دلالة الدم والقميص والرؤيا؟.

في علم النفس والأدب:

في دراسة الأدب والفن بعامة تياران الأول يسمى الدراسة الموضوعية للأدب

وفيه محاولة لتكميم الظاهرة الإبداعية مستعينا في ذلك بمنهج العلوم الطبيعية والإحصاء. والثاني يسمى التيار التحليلي الذي يهتم بنظرية التحليل النفسي والاستفادة منها في فهم الأعمال الأدبية بهدف الكشف عن البناء النفسي والمعرفي والاجتماعي للمؤلف وعلاقته بالعمل الإبداعي وكذلك الشخصيات داخل هذا العمل الابداعي.

وهناك في التراث العربي الكثير من الدراسات النفسية التي هدفت لمعرفة البناء السيكودينامي للشخصيات داخل العمل الأدبي مستعينين في ذلك بالتحليل النفسي والمعرفة النفسية والفلسفية.

فالتيار التحليلي بدأه فرويد فكتب مبكراً جداً عن الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لـ لجنسن(٨) وجريمة قتل الأب في رواية الإخوة كرامازوف لديستوفسكي وتحليل أعمال ليوناردو دافنشي (٩)، وكتب إريك فروم عن أوديب وهاملت والقبعة الحمراء. وكتب جونز عن دور الصراع الأوديبي في شخصية هاملت وتردده في الثأر لأبيه (١٠).

وكتب يحيى الرخاوي قراءات في نجيب محفوظ تناول عدداً من الروايات كالحرافيش وليالي ألف ليلة وليلة والشحاذ والسراب (١١). وفرج أحمد فرج التحليل النفسي والقصة القصيرة عند نجيب محفوظ. والتحليل النفسي والأدب لأعمال غادة السمان. والتحليل النفسي لرواية طوبى للخائفين ليائيل دايان. والتحليل النفسي وألف ليلة وليلة دراسة تمهيدية.(١٢،١٣، ١٤، ١٥) وكتب عبد الله عسكر غياب الأب الرمزي في رواية الطريق لنجيب محفوظ. والصدام الايديولوجي وهوية الذات في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ، (١٦، ١٧) وكتب أحمد خيري حافظ الأنا والآخر في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ (١٨).

وفي التيار الموضوعي قدم شاكر عبد الحميد قراءة نفسية تحليلية للعديد من الأعمال الروائية والقصصية وقد جمعت في كتاب الحلم والرمز والأسطورة (١٩). ومحمد غانم قدم تحليلا لرواية الحرافيش حاول المزج بين التحليل النفسي والدراسة الموضوعية (٢٠).

حاول بعض الباحثين من أنصار التيار الموضوعي في مرحلة مبكرة من الدراسة النفسية وضع تصور عن خصائص نفسية محددة لكل نوع من أنواع المبدعين في القصة.

كما حاول بعض الباحثين من أنصار التيار الموضوعي في مرحلة مبكرة من الدراسة النفسية وضع تصور عن خصائص نفسية محددة لكل نوع من أنواع المبدعين في القصة القصيرة والشعر والمسرحية والرواية والتصوير... الخ. فكتب مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر(٢١). ومصري حنورة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية. والأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية (٢٢، ٢٣). وشاكر عبد الحميد الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة (٢٤). وقدم حسين عبد القادر تحليلاً نفسياً للأعمال السينمائية بهدف الكشف عن الدوافع والمكبوتات الكامنة وراء الحتمية النفسية في اختيار نوعية الأفلام السينمائية ودلالات الرؤية السينمائية المغايرة للوقائع التاريخية فيها في أعمال المخرجين يوسف شاهين وشادي عبد السلام وصلاح أبو سيف.(٢٥، ٢٦، ٢٧).

التحليل النفسي وقضايا الفن والإبداع:

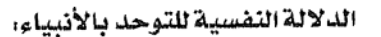
إن التحليل النفسي كان كاشفاً لصميم الوجود الإنساني، ذلك الوجود الذي يتأرجح بين الإعلان عن الرغبة، وتنفيذ الرغبة، ويكون الإعلان عن الرغبة - في الحالات السوية وعندما يكون ذلك ممكناً - تمهيداً لتنفيذها، كما قد يكون - لعديد من الأسباب - بديلاً عن هذا التنفيذ وعقبة تعترض طريقه، فيقع الانفصال، بين الرغبة وسبل تحقيقها، فلا يكون هناك مفر من أن تنكفىء الرغبة علي نفسها وتتغلق علي ذاتها، وتتخذ مساراً تبعد فيه عن الواقع وعن المنطق، وتنمو وتتشكل وفق قوانين أمعن في البدائية - هي قوانين الحلم والمرض العقلي والنفسي - أو تظهر مقنعة ملتوية في صور من الأساطير والخرافات والمخاوف. لكن هناك حلولا وسطا بين الإمعان في إغفال الواقع والمنطق والتقيد بهذا الواقع والمنطق. ومن بين هذه الحلول أحلام اليقظة - على المستوى الفردي - وشبيه بها- علي المستوى الواقعي - الإبداع الفني بمختلف صوره ودرجاته، ابتداء من الخرافات فالحكاية الخرافية فالأسطورة وصولاً إلى أرقى أشكال الإبداع في المسرح والرواية والقصة والشعر، هذه الأعمال الإبداعية، جميعها، رغم تباين الصور والمهارات الحرفية والمواهب الفنية ترجع إلى أصل إنساني واحد هو الخيال والتخييل، الذي يعكس جوهر العقل البشري: نشاطه الفكري الرمزي من حيث هو تصوير للعالم وبناء له على المستوي الذهني. ويذهب فرويد - في واحد من اشهر دراساته عن " الشاعر وحلم اليقظة " - إلى أن العملية الإبداعية لا تعدو أن تكون حلم يقظة انتقل من المستوى الفردي الفج إلى مستوى إبداعي متطور، استطاع معه مبدعه أن يعلن عنه للآخرين، فحاز قبولهم وتناغم مع ما في أعماقهم، ووجدوا فيه التعبير الناجح عما بداخلهم، إن الشيوع والإقبال دليل على اشتراك المبدع مع المستقبلين لعمله في نفس " الحاجة " أو الرغبة الداخلية، وخلود أعمال فنية وأدبية وبقاؤها علي مر العصور دليل قاطع على استمرار ما تعبر عنه في أعماق النفس البشرية، إن خلود أوديب لسفوكليس، وهاملت لشكسبير دليل على أن هذين العملين العبقريين يعبران عن أعمق ما في داخل

الإنسان، وأبقاه على مر العصور(٢٨).

التوحد في علم النفس:

يشير التوحد إلى كونه حيلة من حيل التوافق تتم على مستوى لا شعوري دون وعي من الفرد نفسه انه يقوم بها وفي هذه الحالة يتمثل الفرد ويستدمج داخل ذاته دوافع واتجاهات وسمات شخص آخر بحيث تصبح دوافع واتجاهات أصيلة في كيان الشخص تضرب بجذورها في أعماق بنائه النفسي وهكذا فإن التغير الذي يحدث في الفرد أو في شخصيته لا يكون مؤقتا ولا مفتعلا كالذي يحدث في موقف التمثيل أو المحاكاة والتقليد بل يكون عميقا في تأثيره في الشخصية ومستمرا إلى حد بعيد وعلى هذا فالابن يتوحد بابيه والبنت تتوحد بأمها والشخص يتوحد بالشخصية التي يرى فيها مثله الأعلى، وفي حالة التوحد هذه يكون النجاح الذي يحدث لمن نتوحد به نجاحا لنا غير مباشر نحس حلاوته، ويكون إشباع دوافعهم كأنه إشباع خاص بنا كما يكون الإحباط أو الفشل أو الضغط الذي يمارسه احد عليهم لدفعهم لسلوك معين كأنه ضغط نشعر به ونتألم له مثلهم تماما كما نحزن لحزنهم ونفرح لفرحهم، اما التقليد الذي يشبه التوحد فهو أن يقوم الشخص بوعي وبقصد بتقليد ومحاكاة شخص آخر في حركاته وسكناته وهي عملية مؤقتة بحيث يعود المقلد إلى شخصيته العادية بعد انتهاء عملية التقليد (٢٩).





الدلالة النفسية للتوحد بالأنبياء:

الأنبياء شخصيات مثالية اختصها الله بهداية الناس إلى الإيمان به والالتزام بالحق والخير والعدل وبقية مكارم الأخلاق، وهناك دعوى دائمة فاقتفاء أثرهم والمشي على نهجهم، ولما كان المبدعون ممن يرغبون في تحقيق صورة جميلة عن العالم والحياة فإنهم والحال هذه يريدون لا شعوريا التوحد بنماذج تيسر لهم الاستمرار في اتجاههم من الحياة، ولأن هناك تنوعاً في الأنبياء وفي حياتهم وفي طرق دعوتهم فإن كل مبدع وشاعر يجد نفسه في فترة من فترات حياته مدفوعا للتعلق والتوحد بشخصية واحد من الأنبياء وربما يتغير ذلك التوحد من نبي إلى آخر فمثلا هناك من توحد بالمسيح عليه السلام ثم النبي أيوب، وهناك من توحد بيوسف الصديق، وهناك من توحد بموسى وسليمان...الخ كما سنرى لاحقاً.

• التوحد بالنبي يوسف:

يذكر خالد محمد عبد الغني في دراسته عن الشاعر عيسى الشيخ حسن أنه توحد بشخصية النبي يوسف في قصيدة الغريب فيقول: "صباحاً دفيئاً / قميصاً من الأغنيات الحنون / ترفرف روح الغريب على دفتر من حطام. والقميص كان العلامة على حياة يوسف بعد ظن أخوته بموته حين جاؤوا به إلى أبيه يعقوب وكان وسيلة لشفاء الأب، وهو في الوقت نفسه كان العلامة والدليل على موته عندما جاء إخوته عليه بدم كذب ليقولوا إن الذئب أكله. وفي القصيدة يشير الشاعر إلى الدلالة الأولى وهي بشارة الحياة. وليس ببعيد أن الغريب هو الشاعر الذي ستعود إليه نفسه من غربتها، كما عاد يوسف من غربته أيضاً بدلالة القميص على وجه أبيه. ويقول:" ما بال الأقدام تراود هذا الشارع عن شاعره / فتطارده حتى الحلم / ما بال الأيام تراود هذا الشاعر عن شارعه. وهناك توحد مع يوسف أيضاً. في قصيدة "نشيد" يقول:" من يدفع ثمن الرؤيا /آه وكيف سيأكلك الذئب.../يا يوسف /إن عجافاً بعد عجاف /قد مرت /والرؤيا في ثقب الباب (٣٠).

• التوحد بالنبي أيوب والمسيح :

ويذكر على البطل أن في قراءة شعر بدر شاكر السياب أثناء مرحلة مرضه الأخير توحداً مع النبي أيوب إذ أن كليهما مرض مرضا طويلا ومزمنا حيث برزت شخصية النبي أيوب إذ يقول القرآن التي يقول القران عنه:

"وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الرحمين، فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين " (سورة الأنبياء: آية ٨٣ و ٨٤).وسمّى السياب عشراً من قصائد ديوانه " منزل الأقنان " بسِفر أيوب بجانب قصيدة أخرى في الديوان بعنوان " قالوا لأيوب " فالسياب هنا يلتقي مع النبي أيوب في كثير من العبارات والنص التالي من قصيدة " قالوا لأيوب "/ قالوا لأيوب " جفاك الإله"/ فقال لا يجفو / من شد بالإيمان، / لا قبضتاه ترخي،/ ولا أجفانه تغفو "/ قالوا له " والداء من ذا رماه "/ في جسمك الواهي (٣١).

وفي مرحلة أخرى من حياة السياب نجد أنه قد توحد بالنبي عيسى عليه السلام فكتب في ديوان أنشودة المطر قصيدة بعنوان "المسيح بعد الصلب" وفيها يقول: "بعدما أنزلوني / سمعت الرياح / في نواح طويل تسف النخيل / والخطى وهي تنأى / إذن فالجراح / والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل" (٣٢).

• التوحد بالنبي موسى:

يشير محمود الشريف خلال تعليقه على ديوان وحي التجلي وبقية الإنتاج الشعري لكاتب هذه السطور وكأن توحد الشاعر بشخصية النبي موسى تكشف عن بنائه النفسي، ولعل المتأمل للنتاج الشعري الخاص بالشاعر خالد محمد عبد الغني سيلاحظ بسهولة ذلك التوحد في معظم القصائد، ولعل ابنة شعيب في قصة موسى (ص) هي الحلم المتجسد في شخصية عروس البحر - ذلك الكائن الأسطوري الذي تعلق به المؤلف أيام طفولته بالقرية حيث كان يذهب ويجلس على شاطئ البحر وكانت أمه تنهاه عن ذلك خشية أن تأخذه عروس البحر وتغوص به في الأعماق ويبدو أن عروس نجحت في ذلك فألهمته قصائد رائعة ونأخذ جزء قصيدة " بعنوان فخرج منها " إذ يقول فيها:"أهبهك عصايّ/وأهشّ بها على آلامك/فتذوب/ومن رقصها /أصنع ألف دواءْ/وناري أشعلها /ليلاً

وضحى /لعلها تهديني إليك/فنستدفئ من برد أيامنا / صبحاً وغسقا /"فلما أتاها........" /نودي من هناك /أيها المسافر..../هذه أرض "...."/تؤوب من رحلتك غانماً /ثلاث آياتٍ/عروس البحر/والعصا/واليد البيضاءْ "، وهذا المشهد الشعري يشير إلى رحلة عودة موسى من أرض مدين إلى مصر، ولكن الشاعر هنا وظفه – المشهد – توظيفا يخدم بنائه النفسي حيث رغبته في العودة غانما عدة مكاسب أهمها عروس البحر – ومن الغريب أن الشاعر تحقق له جزء من استبصاره حيث عاد إلى مصر بعد فترة عمل خارجها ومعه عروس البحر – بما هي كائن أسطوري ورمز للجمال والحب – في قلبه وخياله(٣٣).

· محمد يوسف (سيرة شبه ذاتية):

محمد يوسف من مواليد المنصورة في الأول من ١٩٤٣ وتوفي في ١٨ نوفمبر ٢٠٠٣، حصل على ليسانس الآداب لغة إنجليزية عام ١٩٦٤، عمل مدير تحرير لمجلة التقدم العلمي الكويتية، وحصل على العديد من الجوائز خلال مسيرته الإبداعية منها جائزة الأدباء الشبان ١٩٦٩، وجائزة الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧١، عضو بالعديد من اتحادات الكتاب في مصر والكويت وغيرهما، صدر له احد عشر ديوانا شعريا وله تحت الطبع خمسة مؤلفات ما بين الكتاب والمسرحية والشعر، ينتمي لجيل الستينيات الذي شهد دراما هزيمة يونيو ١٩٦٧، حيث تجذرت رؤيته وتمحورت حول تأكيد إنسانية الإنسان لتمكينه من مواجهة الصراع الجيو- سياسي في غابة الوجود والأقنعة، ويتميز شعره بتكريس رؤيته لتمجيد قيم الحرية والحب والخير والجمال واللمسة الإنسانية – أليست هذه الأهداف مما كان يدعو إليه الأنبياء؟ – وخمسة كتب، وثلاثة كتب مترجمة.

· اللاشعور الجمعي وعلاقته بالشاعر محمد يوسف:

يقدم الشاعر محمد يوسف المعجون

يقدم الشاعر المعجون بدماء وأوجاع الشعب العربي في ديوانه جملة من القضايا والرموز التي تحتاج إلى وقفات طويلة.

بدماء وأوجاع الشعب العربي في ديوانه هذا جملة من القضايا والرموز التي تحتاج لوقفات كثيرة لا يتسع المقام لها في اللحظة الآنية فكيف نغفل البعد القومي العربي وحزنه على الهزيمة العسكرية الدامية في ١٩٦٧، وقبلها موقفه من ثورة / انقلاب يوليو ١٩٥٢ – على حد تعبيره – والاحداث التي مرت بها مصر بعدها من انجازات او مصائب، وانتقاده للعولمة / الامركة التي تسيطر على مقدرات الشعوب، والحرب على افغانستان، والاغتراب النفسي وحالة الحزن الذي عاشه سواء داخل مصر وخارجها، وكيف لا نتعامل مع ذكرياته الذاتية وطفولته وتعلقه بأمه وعناصر البيئة التي عاش فيها صغيرا، وهل ننسى احتفاءه بعلمائنا الكبار ورموزنا الثقافية نجيب محفوظ واحمد مستجير وعلي عثمان واحمد زويل، والحب، وعشقه للتاريخ والحضارة العربية، ويؤكد ذلك المعنى ما يذكره مصطفى سويف من أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه وهنا نطبق تلك القاعدة النفسية التي تقضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها، ويذهب يونج عند علاقة الفنان بالمجتمع فيفرق بين اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي واعتباره الأخير مصدر الإبداع في روائع الفن وتعليقه مثل هذا الإبداع على الأزمات الاجتماعية الحادة وانهيار رموز المجتمع وتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة التوازن حيث أن مهمته تعويضية للفنان(٣٤)، والديوان مليء بالقصائد والتعبيرات التي تكشف عن المجتمع وأزماته وانهيار القيم بداخله مثل قصائد " ٦ حارة السوق، وسوق السمك، صفحة من يوميات شجر الدر، وأول مايو ١٩٣٤، وأسماء على الشجرة نجيب محفوظ واحمد مستجير وعلى عثمان واحمد زويل، والمتنبي، وبكائية بيضاء لمريم، المتربص، والفيشاوي، ومقهى لحنين الناي، والوحش، وكوميديا سوداء بنكهة الكابوس، وأصابع الزمار، وجوانتانامو، وكرنفال التيوس"، كل القصائد سياسية واجتماعية تعنى بالهم الوطني القومي والإنساني العالمي والانتقاد للسياسة الأمريكية والهيمنة على العالم.

التوحد بالنبي يوسف في الاسم:

توجد في الديوان قصيدة واحدة / وحيدة / فقط تحمل اسم "يوسف " (٣٥)،. وفي القرآن سورة واحدة فقط تحمل اسم "يوسف"، كما تأتي مفردات قصة النبي يوسف واسم يوسف نفسه في قصائد الديوان بشكل لافت للنظر مما يستدعي معه وقفة لنتبين الدلالة النفسية له فنراه يقول: "ويخطف زينتها الذئب المتربص بالإيقاع / أنا يوسف المقطوع، / واعبر على جثة الحلم للمهزلة / يوسف ممتلئ بالينابيع،/ يوسف المتدثر باليتم، /وكان يوسف غارقا في دم السنبلة العجفاء، /كان الوقت دمي وقميصي سنبلة، / كان سؤال الكاف قميصا " يوسف اعرض عن هذا، / وخيوط قميص الكاف تنز، / لم يعرض يوسف فاندلع الوطواط، / وكتب قصيدة بعنوان "يوسف" يقول فيها:" وقميصي دمي / ودمي شجرة مثل سنبلة في كتاب ورماد لحلم تشظى،/وحنين قميصي لحلم يمر عليه اخضرار التراب،/ يوسف يتدلى من غصن الكاف،/أية لغة تعصم يوسف من تخليط السيليكون، /يوسف منحشر في كمياء القاموس، فاسأل يوسف ما شئت،/ يا يوسف من علمك الاسماء /تخير يا يوسف ماشئت/ مشيئتك هي المشكاة،/ يا يوسف فادخل زينة عزلتك البيضاء / أنت على مرمى اليتم،/ يوسف ها انك تتدلى من نون



الملكوت (٣٦).

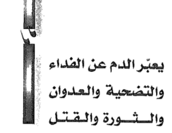
فيوسف الشاعر يتوحد بيوسف النبي في الاسم الذي جاء عنواناً للسورة وللقصيدة في كل منهما مرة واحدة – توحد في الاسم – ثم يتوحد الشاعر /يوسف مع النبي يوسف في يتمه المعنوي ولقد تبين بوضوح أن اليتم عنده هو يتم الشعب ويتم مصر ويتم القضية التي ناضل من أجلها وهي الحرية في مصر، ولعل حزنه البادي لكل ناظر هو من أثار ذلك اليتم / أنا يوسف المقطوع/ يوسف المتدثر باليتم / أنت على مرمى اليتم /، وعن الإيمان بالقدر الذي يدثر قصة يوسف من أولها لآخرها يظهر إيمان الشاعر بالقدر فيقول:" يوسف يتدلى من غصن الكاف/ يوسف ها انك تتدلى من نون الملكوت / والحرفان كاف ونون يمثلان كلمة كن تلك التي تؤكد القدرة والقدر معا(٣٧).

· الرؤيا

كما كانت لدى يوسف الصديق سواء ما كان في طفولته أو ما كان من تفسيره لرؤى السجينين والملك، فهي لدى الشاعر حالة خاصة جداً لها تفسيرها أيضا حيث يقول:" واعبر على جثة الحلم للمهزلة/ يوسف ممتلئ بالينابيع /وكأن الحلم كائن وليس وسيلة للتنبؤ أو للتفريج الانفعالي وعليه أن يمضي على حثته لواقع مؤلم / ودمي شجرة مثل سنبلة في كتاب ورماد لحلم تشظى،/وحنين قميصي لحلم يمر عليه اخضرار التراب/ إنه الحلم والرؤيا وأحوالها احد لزوميات النبي يوسف وبها تبدأ قصته كما في القرآن (إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين: يوسف أية ٤).

·القميص:

ومفردة القميص التي جاءت خمس مرات بأشكال مختلفة حيث يقول:"،/ كان الوقت دمي وقميصي سنبلة،/ كان سؤال الكاف قميصا / وخيوط قميص الكاف تنز،/ وكتب قصيدة بعنوان



يعبّر الدم عن الفداء والتضحية والعدوان والـثـورة والقتـل

"يوسف" يقول فيها:" وقميصي دمي / ودمي شجرة مثل سنبلة في كتاب / ورماد لحلم تشظى،/وحنين قميصي لحلم يمر عليه اخضرار التراب/ (٣٨). وكان القميص في حياة يوسف النبي العلامة دالا مهما على أهم الأحداث في حياته فقد أخذوا قميصه ولطخوه بدم كذب و جاؤوا به إلى أبيه يعقوب ليقولوا إن الذئب قد أكله (وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون: يوسف آية ١٨) وكان وسيلة لشفاء الأب من مرض ابيضاض العين وعلامة على أن يوسف لما يزل حيا (اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيرا وأتوني بأهلكم أجمعين: يوسف آية ٩٣)، وكان القميص الوسيلة التي تحاول به امرأة العزيز – زليخة – جذبه إليها (واستبقا الباب وقدت قميصه من دبر و ألفيا سيدها لدا الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءا إلا أن يسجن أو عذاب أليم: يوسف آية ٢٥)، وعند التحقيق في الواقعة والاستشهاد بالأدلة كان القميص مدافعا عن يوسف أيضا (قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهد من أهلها إن كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين وإن كان قميصه قد من دبر فكذبت وهو من الصادقين: يوسف آية ٢٧)، وعند صدور الحكم كان القميص الحاسم لكل شيء (فلما رءا قميصه قد من دبر قال إنه من كيدكن إن كيدكن عظيم: يوسف آية ٢٨).

ونلاحظ أن مفردة القميص جاءت في قصة يوسف في القران الكريم خمس مرات، وجاءت في الديوان عند محمد يوسف خمس مرات أيضا ومن المؤكد أن الشاعر لم يكن يقصد إلى ذلك سبيلا ولكن لان التوحد بين الشخصيتين قوي يجيء ما يؤكده دائما.

· الدم

يعبر الدم عن الفداء والتضحية والعدوان والثورة والقتل...الخ واللون الأحمر الذي يشير الدم إليه يبعث على البهجة لأنه يؤدي إلى التنبه العصبي والذي يؤدي بدوره إلى حالات الأرق وعدم الاسترخاء. ويشير إلى القوة ، وذلك لوجود علاقة وثيقة بينه وبين الدم، كما يرمز اللون الأحمر لدى الغربيين إلى الشياطين والأرواح الشريرة كما يشير إلى السعادة والراحة والفوران الداخلي والإثارة والحرارة والانفعال والحب والعدوان والكراهية والتصلب والقوة (٣٩). وفي قصة يوسف كان علامة على موت يوسف حيث أكله الذئب كما ادعى إخوته، وتأتي كلمة الدم في الديوان مرات كثيرة لتشير إلى وجه آخر من وجوه التوحد بين الشاعر يوسف والنبي يوسف فيقول: "التوت دمي / فاسأل دمك / هذا دمي فتقدم / وبوصلة للدم / والدم رؤيا ووضوء/ والشجرة بوصلة للدم / والوردة نائية بين دمي ونشيدي/ /وكان يوسف غارقا في دم السنبلة العجفاء،/كان الوقت دمي وقميصي سنبلة،/وقميصي دمي / ودمي شجرة /ودمي بين مصيدتين /فيسيل الدم / يهوى الدم الحي /هل الدم ماء"(٤٠).

· خاتمة

لعل المتابع لحياة الشاعر سيتأكد أن هناك احداثا شبيهة أو قريبة الشبه بما حدث للنبي يوسف، فكلاهما يغترب عن وطنه ويعمل في بلد آخر، – يوسف النبي / مصر، يوسف الشاعر / الكويت، وكلا البلدين فيهما ثراء اقتصادي مصر يومها / والكويت حاليا، ويوسف النبي يمتلك الخزائن ويصل لمنصب رفيع في مصره / مهجره، ويوسف الشاعر يحصل على الثراء في الكويت ويصل لمنصب رفيع

مديرا لتحرير مجلة العلم، ويضع المناهج الدراسية في اللغة الإنجليزية لطلاب الكويت ومناصب عديدة أخرى، وفتنة امرأة العزيز - زليخة - مع يوسف، أحسبها غواية الحياة المعاصرة وسيطرة نزعة الاستهلاك والرغبة في تحقيق المكاسب المادية ولو على حساب القيم الإنسانية والمثل العليا وهذا لم يتنازل عنه الشاعر يوسف في غربته أو في مصر فبقي بآلام المقاومة وآلام الغربة معا حتى أن الشاعر يدخل غرفة الإنعاش ويعيش في غيبوبة عدة أيام، وهل نتصور منظر المستشفى والدم أحد مكونات المستشفى وأحد مكونات قصة يوسف النبي، وقصة يوسف الشاعر الذي رحل إلى الرفيق الأعلى وهو بالمستشفى وكأن الدم رفيق أيضا في قصته حتى في لحظة النهاية.

* باحث واكاديمي من مصر

الهوامش:

- القرآن الكريم

١- خالد محمد عبد الغني: العشق والتجلي: الهيئة الاستشارية للنشر والتوزيع، القاهرة. ٢٠٠٨.

٢- خالد محمد عبد الغني: جنون الاضطهاد والعظمة في رواية أديب لـ طه حسين رؤية إكلينيكية - تحليلية مجلة عمان الثقافية، تصدر عن أمانة عمان الكبرى بالأردن، عدد ١٣٢، حزيران - يونيو - ٢٠٠٦.

٣- خالد محمد عبد الغني: تاريخه هو تاريخه: هل كانت الحرافيش سيرة محفوظ الذاتية.جريدة أخبار الأدب. العدد (٧٠٠) القاهرة ١٠ /١٢/ ٢٠٠٦.

٤- خالد محمد عبد الغني: أ ـــ التحليل النفسي والأدب الملحمة والرواية والشعرية،الهيئة الاستشارية للنشر والتوزيع،القاهرة. ٢٠٠٧

٥- خالد محمد عبد الغني: ب - الشعر بديلا عن السيرة الذاتية في ديوان أناشيد مبللة بالحزن. مجلة عمان الثقافية، تصدر عن أمانة عمان الكبرى بالأردن، عدد ١٣٨ - ٢٠٠٧.

٦- خالد محمد عبد الغني: جـ - نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز والإسقاط الذاتي. مجلة عمان الثقافية، تصدر عن أمانة عمان الكبرى بالأردن، عدد ١٤١، ٢٠٠٧.

٧- جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب: ترجمة عبد الوهاب ترو.منشورات عويدات، بيروت،١٩٩٦.

٨- سيجموند فرويد: الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لـ جنسن ترجمة نبيل أبو صعب. دمشق. منشورات وزارة الثقافة. ١٩٨٦.

٩- سيجموند فرويد: جريمة قتل الأب في رواية الإخوة كرامازوف لديستوفسكي في علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن.بيروت.دار النهضة العربية.١٩٨٥.

١٠- إريك فروم: اللغة المنسية. ترجمة محمود منقذ الهاشمي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.١٩٩١.

١١- يحيى الرخاوي: قراءات في نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٢.

١٢- فرج أحمد فرج: التحليل النفسي والقصة القصيرة عند (نجيب محفوظ) قصة روبابيكيا ضمن مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية، وقصة أهل الهوى ضمن مجموعة رأيت فيما يرى النائم. مجلة فصول. مجلد ٢، عدد ٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢.

١٣- فرج أحمد فرج: التحليل النفسي والأدب لأعمال غادة السمان. مجلة فصول. مجلد ٢،عدد ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.

١٤- فرج أحمد فرج: التحليل النفسي والأدبي دراسة في تحليل المحتوي لقصة طوبى للخائفين لـ يائيل دايان. مكتبة الأنجلو المصرية.ب،ت.

١٥- فرج أحمد فرج: التحليل النفسي وألف ليلة وليلة دراسة تمهيدية. مجلة فصول مجلد(١٢) عدد (٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

١٦- عبد الله عسكر: غياب الأب الرمزي دراسة في التحليل النفسي لمضمون رواية الطريق لنجيب محفوظ ،ط٢ القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٩٧،

١٧- عبد الله عسكر: الصدام الأيديولوجي وهوية الذات في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٩١،

١٨- أحمد خيري: حافظ سيكولوجية الآخر عند نجيب محفوظ دراسة تحليلية لرواية اللص والكلاب ضمن كتاب قضايا عربية في علم النفس المعاصر.غير مبين سنة و دار النشر.

١٩- شاكر عبد الحميد: قراءة نفسية تحليلية للعديد من الأعمال الروائية والقصصية وقد جمعت في كتابه: الحلم والرمز والأسطورة. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٨.

٢٠- محمد حسن غانم: التحليل النفسي للأدب: دراسة نفسية في ملحمة الحرافيش. مركز الحضارة العربية. القاهرة. ٢٠٠٤.

٢١- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر. القاهرة. دار المعارف ١٩٧٠.

٢٢- مصري حنورة:الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٧٩.

٢٣- مصري حنورة:الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية. القاهرة. دار المعارف ١٩٨٠.

٢٤- شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٢.

٢٥- حسين عبد القادر : تداخل الظلال و الأبعاد بين السينمائي والمؤرخ. مجلة القاهرة.عدد (١٦٩- ١٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٧.

٢٦- حسين عبد القادر : الشخصية التاريخية في السينما إطلالة على تدفقات صلاح أبو سيف. مجلة القاهرة. عدد (١٤٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٥.

٢٧- حسين عبد القادر : تداعيات غائمة في حضرة الذي لا يغيب. مجلة القاهر الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٦.

٢٨- فرج أحمد فرج: ١٩٨٢، مرجع سابق.

٢٩- فرج طه وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ط١، دار سعاد الصباح، الكويت. ١٩٩٣.

٣٠- علي البطل:الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، الكويت. دار الربيعان. ١٩٨٢.

٣١- مصطفى السعدني: فصول في الشعر الحديث ونقده، ب د. ب ت.

٣٢- خالد محمد عبد الغني: ب - ٢٠٠٧، مرجع سابق.

٣٣- محمود الشريف: مقدمة كتاب الدلالة النفسية لتطور رسوم الأطفال للدكتور خالد محمد عبد الغني. مؤسسة طيبة للنشر. القاهرة. ٢٠٠٨.

٣٤- مصطفى سويف: ١٩٧٠، مرجع سابق.

٣٥- محمد يوسف: كمنجة التوت. مركز الحضارة العربية. القاهرة.٢٠٠٥.

٣٦- محمد يوسف: ٢٠٠٥، مرجع سابق.

٣٧- محمد يوسف: ٢٠٠٥، مرجع سابق.

٣٨- محمد يوسف: ٢٠٠٥، مرجع سابق.

٣٩- Schaie.K.W: On The Relation Of Color And Personality. Journal of Projective Techniques & Personality Assessment. 1966. Vol. (30). No. (6). (P.P. (512-521.

٤٠- محمد يوسف: ٢٠٠٥، مرجع سابق.

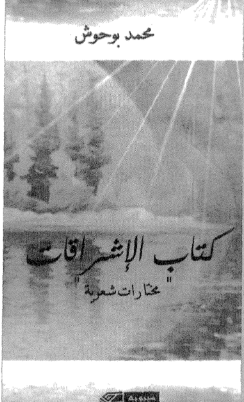


النقد والنص الشعري المعاصر

"قراءة في ديوان الإشراقات لمحمد بوحش"

د. شادية شقروش *

لا شك في أن الصيرورة النقدية نفي لأي سكونية، أو بمعنى أصح تكرار تعاقبي وهذه الصيرورة تحمل في مجراها (قوة الدفع) تجاه التغيير. لذلك مرّ النقد الأدبي بمراحل رصد فيها الثلاثية المشهورة: النص، المتلقي، المبدع. وإذا كان مجالنا الشعر، فإن حديثنا سوف يكون عن الشاعر والشعر والناقد، وبما أن الشاعر هو البؤرة التي ينبثق منها الإبداع، فإنه بدوره مرّ بمراحل عديدة.



«فمنذ أقدم العصور كان الشاعر أقرب ما يكون إلى الساحر، فكلاهما يمتلك تعزيمة كلامية من نوع خاص حيث يمكن أن يحدث أثرا عميقا في النفس البشرية باستخدام القوى الكامنة في ثنايا الكلمات، إنهما معا يمتلكان " السر المقدس " للكلمات، حيث يستمدانه مما تلهمه إياهما كائنات غيبية ومن هنا كان للشاعر في عصر السحر مكانة تقترب من التقديس"(١).

وبالانتقال إلى عصر الدين، ارتقت مكانة الشاعر درجة على ما كانت عليه، حيث انتقل التوحيد بين الشاعر والنبي كونهما كلاهما يوحى إليه، وكلاهما يمتلك نوعا خاصا من الرؤيا التي تجعله قادرا على التنبؤ، ومنه ارتبط الشاعر بالكاهن و العارف والرائي ومستودع الحكمة، وتأسست تلك النظرة على فرضية أنه يتصل بقوى غيبية تلهمه أسرار الكلمات، وبالتالي تمنحه القوة على كشف أسرار الكون والتنبؤ بما سيحدث في المستقبل، وقد سادت تلك الفرضية في معظم الثقافات الإنسانية القديمة حتى العصر الرومانسي(٢).

ويطرح إليوت في حركة النقد الجديد، تصورا خاصا عن مفهومي النبوءة و الرؤيا في الشعر، فهو (حين يتحدث عن تأثيرات ووظائف الشعر، فإن بهجته تصبح أحيانا نبوية أو صوفية، وهو يوضح أن هدف الشاعر أن يقدم رؤيا ولا يمكن أن تكون رؤيا في الحياة مكتملة إذا لم يتضمن تشكيلا تعبيريا عن الحياة، يصنعه الذهن الإنساني، وبالتالي فإنه (الشاعر) يجسد الشعرَ فلسفةً للحياة، لا كنظرية بل كرؤية والعنصر النبوي في الشعر هو غالبا لا واع في الشاعر نفسه الذي قد يمارس النبوة دون أن يعرف ذلك، وبالتالي فالنبوة هنا تكون فطرية انطلاقا من الغريزة الابداعية(٣).

وعلى الجانب المقابل أكدت الرومانسية دور المبدع على حساب الواقع وأخلت السبيل لمشاعر الفنان وانفعالاته الداخلية، ونظرت إلى العمل الإبداعي على أساس أنه تعبير عن العالم الداخلي للفنان وصارت مهمة الناقد هي أن يفهم الفنان بغية فهم العمل نفسه (...).

وفي مرحلة الجزر الرومانسي، خطت الدراسة الأدبية على يد ت.س.إليوت، خطوة جديدة جعلت النص هو محور اهتمامها منكرة أي علاقة بين النص ومبدعه، أو الواقع الذي تمت فيه العملية الإبداعية،

إن للنص عند إليوت وجودا مستقلا لا ينتمي فيه إلى أي شيء خارجه، ولا يجب على الناقد البحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوي، إن مهمة الناقد هي تحليل النص بتشكيلاته اللغوية وبيان عناصرها ودلالتها الجمالية(٤).

وقد قدر لهذه النظرة أن تسود مجال النقد الأدبي بدرجات متفاوتة. وقد حاولت البنائية مستفيدة من مناهج علم اللغة تركيز اهتماماتها في تحليل العمل الأدبي على البنية التي تؤدي إلى اكتشاف النظام الذي يقوم على أساسه العمل الأدبي.

وقد حسمت الهرمنيوطيقا في تطورها الأخير الأمر في وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية، ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقا جديدة في لفت الانتباه إلى دور المتلقي في تفسير النص(٥).

وعملية التلقي ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل.

إن عملية التلقي تفتح لنا عالما جديدا، وتوسع – من ثم- أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في الوقت نفسه، إننا نرى العالم في ضوء جديد، كما لو كنا نراه للمرة الأولى، حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني، ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالما منفصلا عن عالمنا الذاتي، إننا في التلقي لا نواجه عالما جديدا، غريبا ننفصل فيه عن أنفسنا خارج الزمن أو تنفصل فيه عن غير الاستطيقي، إننا على العكس نكون أكثر حضورا ونحقق فهما أعمق لأنفسنا، فعملية الجدل في فهم العمل الأبي تقوم على أساس السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه، السؤال الذي كان سبب وجوده، وتنصهر التجربتان في نتاج جديد هي المعرفة التي يثيرها فينا العمل، وليست هذه التجربة كامنة في العمل نفسه، أو في تجربتنا وحدها ولكنها مركب إبداعي جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها الإبداع.

وهذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل، وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة(٦).

كانت اللغة ومازالت الوسيط الثابت الذي يتلاقى فيه المبدع والناقد في حلبة صراع لها قوانينها الثابتة من أجل افتكاك المعنى ومن أجل استجلاء ما جعله المبدع متكتما وعلى هذا الأساس يبقى النقد الأداة الكاشفة للغة وباللغة.

ومن هذا المنطلق أردت الاستعانة بالتأويلية ومن أجل استكناه ما تكتم في ديوان الإشراقات للشاعر محمد بوحوش، الذي أحس أنه ليس سهل المنال، فهو يحمل طبقات غائرة في عمق التجربة الصوفية.

وقد يعتمد الحدس الصوفي على مفهوم الرؤيا على اعتبار أن الشاعر يمتلك عينا ميتافيزيقية، وتصبح القصيدة نوعا من المعرفة الإشراقية، ولكن السؤال المطروح هنا كيف وظف الشاعر الرمز الصوفي ولماذا، وما الفرق بين الرؤيا الصوفية والرؤيا الشعرية(٧).

يندس أديم الديوان برمته في هيولى التصوف، تغلفه بعض الهالات الأسطورية، نلمس ذلك من عتبات النص أو النص الموازي ابتداء من العنوان الرئيس الموسوم بـ " كتاب الإشراق" ولولا التعيين الإجناسي الموسوم بـ " مختارات شعرية"، لظن القارئ وهو يلمس الكتاب للوهلة الأولى أنه يتحدث عن التصوف.

يقسم الشاعر الديوان إلى أربعة عناوين رئيسة تنطوي تحتها عناوين فرعية.

١- إشراقات النرجس يحوي ٢٣ عنوانا: الأول: لنا في المكان، والأخير: خيبة.

٢- إشراقات الغواية يحوي ٢٣ عنوانا: الأول: غربة، الأخير فصول التيه.

٣- إشراقات الفناء يحوي ١٨ عنوانا: الأول: تلبس المجاز، الأخير: لنا في الحياة.

٤- إشراقات السديم يحوي١٦ عنوانا: الأول: الأبواب القديمة، الأخير: رعشة المستحيل.

يحمل الديوان حوالي ثمانين عنوانا، ، وأربعة عناوين رئيسة وكلها عناوين حاملة للرمز الصوفي.

لعل حاجة المبدع إلى استخدام الرمز الصوفي ناتجة عن "رغبته في إخضاع جميع الأنظمة الدلالية واستغلالها في بناء المعنى ولذلك يمكننا أن نقول أن الأحداث والظواهر والأشياء، لا يمكن أن تحقق وظيفتها الثقافية إلا من خلال قدرتها على إثارة المعنى داخل النص"(٨).

كان الشعراء الصوفيون هم أبرز من مارس إعادة التفسير اللغوي في الشعر لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس، لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجدهم"(٩)، وترجمانا للأشواق القاطنة في أصقاع الروح، ولعل هذه الفلسفة الأنطولوجية وهذا التصور للمعنى والعبارة والعلامة، جعلت المرجعية البلاغية للخطاب الصوفي مختلفة عن البلاغة الرسمية البيانية، إذ تفرض على الشاعر نهجا جديدا وتحمل المتقبل على تغيير عاداته الجمالية ليبلغ درجة المريد / الشاعر(١٠).

ويبدو أن التجربة الصوفية في الشعر العربي بعامة وفي هذا الديوان بخاصة تمارس بكل محمولاتها العملية ذاتها وذلك بنزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معان جديدة عليها.

ولعل محمد بوحوش في إبداعه انطلق منطلقا صوفيا، من خلال مشاكلة المتصوفة ولكنه لا ينشد مجاهدة النفس كما يفعل المتصوف وإنما مجاهدة الواقع.

ولعل الواقع الراهن والعفونة التي سادت مشارق الأرض ومغاربها، وبوادر العولمة الباحثة مبدأ الشمولية والإقصاء، هي التي جعلت الشاعر يشعر بالغربة كغربة المتصوف، لذلك ينشد وطنا آخر من خلال الرحلة إلى كوكب آخر بحثا عن العواء النصي بل بحثا عن الأمان.

ولا شك في أن ما يجسد هذه المعاني هو أول قصيدة ابتدأ بها الديوان الموسومة بـ:

" لنا في المكان"

لنا في المكان الذي ألفته خطانا/

أناشيد تحفظها

ولوح من الذكريات/

لنا في الأمنيات، لنا المعجزات

لنا ما لنا من هواء نقي

وبحر ورمل وسقف سماء

لنا في المكان أساطير نشأتنا

وحنين لزخرفة الآنيات

حنين إلى الآخرين... وبعض الكلام

الذي لم نقله لأجيالنا

لنا في الحياة تفاصيل أيامنا (...)
فما شأننا بالسلام المذل؟

وما شأننا بالحروب التي ألفتنا؟

بعولمة الأرض، ما شأننا؟ أو بعولمة للسماء

أولا بد من وطن آخر، وسماء حقيقية غير هذه السماء (١١).

إذن يرغب الشاعر منذ الوهلة الأولى في المعراج والارتقاء والهروب من دنيا الأوطان إلى وطن يحس فيه بالسكينة والطمأنينة، وهي رحلة البحث عن وطن بلا أوجاع، بلا حروب، والهروب من الواقع المر، إلى كوكب آخر:

هذا الرحيل الطويل إلى كوكب آخر
سنرشح حلما وعشقا لأجل الحياة
ونعلن حرب النجوم وحرب

القبائل من عهد عاد إلى عهدنا (كتاب الإشراقات ص ١٠، ١١).

يبحث الشاعر عن الرحلة الكبرى، كما الصوفي تماما ولكن إلى أين سيرحل الشاعر؟ وكما يبحث الصوفي عن الترقّي إلى مقام الرؤيا فإن الشاعر يروم كشفا ورحلة من نوع آخر:

ونبدأ رحلتنا القادمة

ولا بد من وجع

ولا بد من جزع

كي نعيد الحياة إلى الآلهة

رحلة الشاعر يصاحبها الألم والوجع، ترى ما هو نوع رحلة الشاعر؟ هل نجد الإجابة في العناوين الأخرى من الديوان؟

يأتي العنوان الموالي: " نشيد إلى امرئ القيس "

يناشد الشاعر امرئ القيس، استحضره من عمق الجاهلية كي يبث له همومه وما حدث للقصيدة بعده، وما ابتدعه الشعراء بعده، فهو يناجيه ومناجاة الميت تكون عادة نابعة من الشعور بالإحباط واليأس وقد تكون تأسيا به، يقول:

جالس في عراء الكلام

غامض كالأساطير صوتي

وروحي في قفص من رخام

جالس في خلاء اللغات

أرتق الحرف بالحرف

والمعاني تضيق بأشواقها والأغاني

لغتي قصب للرياح، (١٢).

تحمل هذه العبارات في طياتها اليأس، وانحباس العبارة في حلق الشاعر الذي يناجي امرؤ القيس ولعله في هذا المقام يحاكي عنتر في قوله:

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

ثم تبدأ العبارة بالانطلاق من حلقه، وهي درجة أخرى من درجات الترقّي باللغة التي ما يصبوا إليه، إلى وطنه المنشود.

وفي نشيد الفرح يقول:

أطل على وطني في الديار البعيدة

أعد له موسما من نشيج البحار

ومن دندنات اللغة

وأحمله في ضلوعي أغاني

وأرسمه نورسة

وأركض خلف المعاني ص(١٤)

يبحث الشاعر منذ البداية عن وطنه ولعل ضلال المعنى تتضح من خلال المادة المعجمية (نشيج البحار، دندنات اللغة، أغاني، أرسمه، أركض خلف المعاني) وكلها رموز تحيل على اللغة، على الشعر، والشعر دندنات اللغة، الشعر أغاني في ضلوع الشاعر، الشعر صورة يرسمها الشاعر، والشعر معانٍ يركض وراءها الشاعر:

عساني الاحق

طيفا لأرض الوطن.

ويتهيأ الشاعر في قصيدة نشيد الفرح لقول الشعر، أو كأن القصيدة تتراءى له من بعيد كما الصوفي تماما، الذي يترقى من مقام إلى مقام، إلى أن يصل إلى مقام الرؤيا، وعندها تنكشف الحقائق جلية أمام عينيه، وإذا كان المتصوف يرى الله في كل الوجود، فإن الشاعر يرى بلاده، القصيدة مبثوثة في كل الوجود:

على شرفات البيوت

بأرض المنافي

على العتبات

على الأرصفة

على الطرقات

على أوجه العابرين

على الأرغفة

بأعلى التلال

أرى ملمحا لبلادي (ص ١٦).

يلاحق الشاعر كلام الشعر متأسيا بالشعراء، ففي قصيدة قبل السديم يبوح ببعض الأسرار:

من أنا قبل ليل السديم

أدق على الغيب بابا

وأفتح أفقا على أفق آخر

...

أرى فوق هذا المدى ظل لوركا

وماضي يئن بأوتار أندلس باكية

سادرا في سديمي أرى

أولياء البلاغة في شجن

امرؤ القيس يكبو

بلا فرس راقصة

وأرى المتنبي في متحف الذكريات

أراه على قلق يطحن المفردات

ويجشم بقافية متعبة

يقظا في رمادي أرى كل هذا الذي لا يرى

وأراني في غيبتي عتمة في السديم

واحدا أحدا

إني بؤرة من ضياء

إنني كائن يرتدي كائنا آخرا (ص٢٠)

يتحد الشاعر بالقصيدة هذا الكائن الآخر بعد أن يرى أطياف الشعراء تمر عبر خياله وهو يتشاكل مع المتصوفة، وهو تارة ظلمة أو عتمة من سديم وتارة إله (واحدا أحد) وتارة بؤرة من ضياء، فكأن ومضة الضياء ومضت في روح الشاعر، لذلك تعود المسافة بينه وبينه، فيرى نفسه وحيدا في هذا العالم، ولعلها الغربة، لذلك يبحث الشاعر منذ البداية عن وطن يستقر فيه.

ويذهب أبو حيان التوحيدي في الإشارات الإلهية إلى كون الغريب من اغترب داخل وطنه الأم، حيث يعيش

دون كبير حظ سواء على مستوى العاطفة أو على مستوى الاستقرار، وبذلك فهو يضيق بالأوطان كما يفرض الاستقرار والاستيطان حيث يقول: "فأين أنت من غريب طالت غربته في وطنه وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه"(١٢)."فاستعارة الفقد، القلق ثم الغياب الحق كما يقول نور الدين صدوق هو ما يدعو إلى الغربة أساسا، حيث ينشد الغريب ما يمكن أن يسمو بشخصيته، بذاته في الآن الذي يرى فيه الأشياء المحيطة به، وكأنها تقيم معه صلة روحية وحسب، أما الرابطة الحقيقية فمفقودة لعامل أن ما تأتي به/ عليه العامة ليس هو المطلوب والحق"(١٣).

لذلك نجد الشاعر يبحث في الآفاق عن المعنى الشعري الحقيقي ويرتاد العوالم الماضية ويرحل إلى الجاهلية عله يحاكي امرؤ القيس، ثم يتقدم في الزمن للمتنبي ثم لوركا ثم الخيام، ليمتص منه الحكمة، ويشرب خمر الشعر، كي تنكشف له أسرار القصيدة التي يلهث للقياها، يقول الشاعر في قصيدة تعاليم الخيام:

يطل على حاضري ثملا، راشحا بالمعاني

يعلمني حكمة الهذيان

معا نطفئ الكأس حتى الألم

أراه سربا، أنينا، هديلا وفوضى

فلا هو موت ولا هو معنى

ولا هو كرم ولا هو نبع

ضاحكا باكيا يودع الكرم، أسراره

ويرقص حنين يفيض عن اللذة الموجعة (ص ٢١)

فالكرم والأسرار والرقص والفيضان عن الشيء كلها معان هاربة من الوسط الصوفي فإذا كان الصوفي يفيض عن الدنيا، إذا ضاقت به عزلته كي يتحد بالإله ويصل إلى مقام الحقيقية، فإن الشاعر يفيض عن اللذة كي يتحد بالحكمة ويرى السر الأعظم والموطن الحقيقي.

تتولد الرؤية الشعرية المقابلة للرؤية الصوفية اللتان ترتكزان على الخيال ورحلتهما من هذا المنظور متساوقة لأن رحلة الصوفي الكشفية تهدف إلى تحقيق المعرفة وهي رحلة روحية خيالية، يكون العلم الناتج عنها متلبسا بالصورة ومن شأن الخيال الجمع بين طرفي الجنس والعقل، أو المعنى والصورة(١٤).

نجد الشاعر يبحث في الآفاق عن المعنى الشعري الحقيقي ويرتاد العوالم الماضية ويرحل إلى الجاهلية علّه يحاكي امرؤ القيس

لذلك يلبس الشاعر بردة الصوفي ويتوازى معه في الانطلاق والسير، ولكن هدفه ينزاح عن هدف الصوفي، فيؤسس الشاعر حرمه النصي بجمل تزخر بالبلاغة وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وتزخر فيها الكلمات بكل طاقاتها البلاغية لأداء ذلك المعنى المجدد(١٥).

وتبدو قصائد الديوان متسلسلة كالجواهر في العقد لا تنفصل الواحدة عن الأخرى، بل كل معنى يفضي إلى المعنى الذي يليه ويتراءى الشاعر بين حالتي الاتصال والانفصال، فتارة يتحد وتارة ينفصل، تارة يرى البريق وتارة يرى العتمة.

ويبدو أن شهوة المعرفة لها علاقة بحضور بارق الشهوة المتمثل في المرأة، ويشبه الشاعر في هذا المقام الصوفي في استعمال العبارات ليدلنا على الأسرار اللغوية، التي منَّ الله بها عليه فرقّاه إلى مرتبة الشعراء، لذلك فهو يحاول الارتقاء إلى سيدة السماء، فينفتح التخييل على الفضاء الصوفي الأسطوري، فيمدنا كتاب الإشراقات بمعارف كثيفة رهبة تختلط فيها الحقائق الأسطورية لندخل في قداس مفعم، فنجد أنفسنا تارة في أولمب الآلهة الإغريقية وتارة في الحضرة الإلهية، يقول الشاعر في قصيدته سيدة السماء:

أقمت بأعلى السماء فكان الفضاء

يفيض علينا حنينا وحبا وخضبا

وينثال نور على سهلنا

فنشرق عشقا ونحيا من أجل الحياة

وإذ درجا تصعدين السماء

تظل تعانق أبصارنا ظلك المتعالي

نظل على عهدنا في انتظار التي وعدت بالصعود إلى حلمنا

أقمت بأعلى السماء عهدا

وحين نزلت إلى عالم الموت

جفت ينابيعنا، واستكانت قوى الروح فينا

نخاف إننا نخاف الزوال

متى تصعدين؟... متى تصعدين إننا السماء، ويجلو الضباب (ص ٢٦)

يتجلى الشاعر في هذا المقام كما لو أنه الإله دموزي الذي زجت به إنانا إلى العالم السفلي ولكن إنقاذه يتم بها كي تعود دورة الخصيب والنماء من جديد وتعود الحياة إلى دورتها الطبيعية.

تجف العبارة في حلق الشاعر إذا لم يمتزج بالقصيدة، ويبقى الشاعر في جنان حواء كعابد على صعيد الوجد يحترق؛ لأنه مازال منفصلا عن الكلام الشعري المميز.

لا ينفصل الحس الأنثوي عن الشاعر؛ لأنه يناشد في قصيدة طقوس امرأة أيضا:

امرأة تحت رذاذ الليل

كالثلج عارية

وأنا في مطري

أرقب عفوتها في سهري

أحبس برقا... لتنام.....(ص٢٩)

ينشد الشاعر الاتحاد بالأنثى/ الإلهة، ولكن كما أن «المرأة عند بن عربي لم تكن إلا رمزا للدلالة على أي موضوع محبوب، ولم تكن الشهوة إلا رمزا للدلالة على أي موضوع محبوب ولم تكن الشهوة إلا رمزا للرغبة الملحّة في الحصول على المطلوب(١٦)"، فكذلك هي عند الشاعر، فهو يتوسل بالرمز نفسه ولكنه يعيد تشفيره مرّة أخرى قاصدا بالأنثى المرغوبة، الكتابة الشعرية، بكل حمولاتها.

ولعل ارتباط المرأة بالرذاذ، وارتباط الشاعر بالمطر فيه إحالة على الماء، والمرأة والماء فيها إحالة على الخصب والنماء، هي إشارة إلى ماء الكلام، إلى الشعر.

يبقى الشاعر دائما في مدّو جزر

لأنه يراود دائما أنثاه/أو بلاده موطن استقراره لذلك يصدح:

حبست لها نورسا

في مآقي العيون

وخبأتها في رموشي

(...)، وقلت لها:

أشرقي، أشرقي يا بلادي

ليخرس صوت الأعادي

وتبقين أنت النشيد...(ص٢٩)

هي هكذا الكتابة الشعرية في أوج استعارتها، قبض وبسط، ومعراج، وارتقاء في مقامات التوحد.

يبوح الشاعر في قصيدة "حاء الحيرة"

اسمي الحاء فاتحة الوجود

والحبر ضوئي والكتاب حياتي

تحيّرت في الحب مثل الذين أحبوا

وما شرحوا...وقلت الحب

معراج الروح، إغفاءة الجسد

عطش الشفاه، اختصار العمر

وحلول الموت...هو الغموض المغمّس بالحزن،

الارتقاء في مقامات التوحد

انكشاف الستور والتدرج في ملامسة الجنون،

وقلت هو الرقص، الفرج

الذي يسري، الخطف والقطف

صهيل الرغبة، الشهقة

ثم قلت هو النزول

التصعّد

التوزّع

التجمع

التقلص، التمدد، التجدد،

التحول، الانطفاء، الاشتعال،

الانفصال

الاتصال

الهذيان

التنهد

الاتحاد

التطهر

الجذب، الدفق، الخلق

هو الذّكر والسُّكر،

والغيبة في حقل الظلمات

وقلت:الحب أن يهجع العقل ويعمى القلب...وتبكي

على حتفها الكائنات...

إن هذه المجاهدة الكبرى في "كتاب الاشراقات" يحيل على إشراق وميض برق الشعر، والشاعر في ذلك، لا يستطيع وإن أراد، أن يخبرنا كيف تشكّل العمل الشعري، وكيف خرج إلى الوجود؛ لأنه هو نفسه لا يدري، الشعر فيض من الله؛ موجود بالقوّة في الذات الشاعرة وبالإلهام والممارسة يخرج للوجود بالفعل، وهذا ما يبرهن على أنه لا يمكن لأي شخص أن يكون شاعرا، فالشعر موهبة ثم طبع ثم دربة ومران، وليس باستطاعة أي شخص أن يكون صوفيا إلا بالمجاهدة والكشف.

تحيل الثنائيات الضدية من المصطلحات الصوفية التي انثالت في القصيدة على الإيقاع الداخلي وعلى المد و الجزر الذي يكابده الشاعر، وبالتالي تكشف عن نفسية الشاعر الذي يبحث عن التوازن، كما تحيل من الناحية الجمالية على تماسك القصيدة.

يقفز الشاعر خارج الزمان والمكان، وتنطوي هذه القفزة على مفارقة تحصل عقب مجاهدة متواصلة، تقتضي موقفا فلسفيا واعتماد طريقة صوفية في هذا الصدد(١٧)، وهذه الطريقة والحركية والديمومة المستمرة تجعل الناقد وهو يقرأ قصائد كتاب الاشراقات، أنه أمام بحر متموج لا يهمد من المدّ والجزْر، كما أن إيقاع الكلمات المتضادة يوحي بالتدلّي والترنّح كالثمل تماما، وكالصوفي الذي يعتريه السكر، وفي الثمالة توازن، مثلما أن الواقع مبني على التعارض والتناقض.

أراد محمد بوحوش أن يجعل من كتاب الاشراقات أرضا خصبة، فولد الكلمات من ثورته وهدوئه، من خطفه وقطفه وانطفائه، من هذيانه وتنهده، من اشتعاله وانطفائه، إنّه مقام المحبة وارتقاء مدارج السالكين، لذلك جاءت قصائد الديوان خصبة ثرية، ومن عنصرين متضادين يتولد عنصر واحد، إنها لغة العناصر الطبيعية، (الماء، والنار والطين والهواء)، استنجد بها الشاعر ليخلق وطنه المنشود وفردوسه المفقود، لذلك يصعد الشاعر ويعود إلى التراث، ويمتح من المعجم الصوفي ما به يبني كونه التخييلي، ولكنّ المفارقة هي أن الصوفي يحب البقاء في الخيال والعالم السرمدي بحثا عن الجمال والكمال الفوقي الغيبي، في حين يرتقي الشاعر، ليؤسس ويخلق رؤى تبنى الواقع الملموس، ولعله يروم التأسيس للشعر المتفرد، كتفرد التجربة الصوفية، ولكن بطريقة منطقية يفهم منها القارئ العادي ما أراد، ويفهم منها القارئ المتمرس ما أراد، فشعر الشاعر ملك مشاع للجميع، لأنه مفهوم على مستوى الشيفرة، عميق على مستوى الرؤية يقول ابن عربي:

صح"عند الناس أنّي عاشق ××غير أن لم يعرفوا عشقي لمن

وصحّ عند القارئ أن الشاعر عاشق غير أنه لم يعرف عشقه لمن؟ للمرأة، أم للوطن، أم للغة، أم للكتابة، أم للشعر، ويبقى منفتحا على قراءات عديدة، وهذا ما يرومه الشعر المتفرد.

• أكاديمية من الجزائر

الهوامش:

١ - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٨٣.

٢- المرجع نفسه، ص ٨٣.

٣-المرجع نفسه ص٨٨

٤- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٦، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ٢٠٠١، ص ١٨-١٩.

٥-المرجع نفسه ص٤٩

٦- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ٣٩، ٤٠.

٧ - عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ٦٦، ٦٧.

٨- الطاهر رواينية: الكتابة وإشكاليات المعنى (قراءة في بنية التفكيك في رواية تجربة العشق للطاهر وطار)، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، ١٩٩٣، ص ٩٠.

٩ - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٩٢.

١٠ - علي الشعبان: بلاغة الخطاب (ديوان ترجمان الأشواق لمحي بن عربي)، ورقات ثقافية، من رحاب المعرفة، / جريدة الصحافة، تونس، الجمعة، ٤ ماي ٢٠٠١.

١١- محمد بوحوش: كتاب الإشراقات، دار سيبويه للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ٢٠٠٥، ص ٩، ١٠.

١٢- أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص ١١٣.

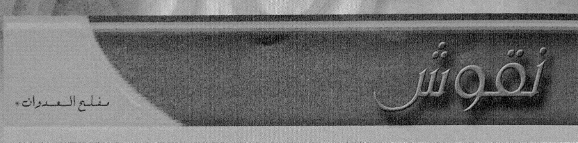
١٣-نورالدين صمود:..........ص٣٧-٣٨

١٤- نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، ص ٢١٠.

١٥- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ٩٧.

١٦-أحمد السحمراني:التصوف منشؤه ومصطلحاته ص٦٦

١٧-ميرسيا إلياد صور ورموز ص١١٥-١١٦



ابراهيم غرايبة.. جدل الصوت والصمت!!

الجدل الذي ينسج خيوطه إبراهيم غرايبة في كتابه الأخير الموسوم بعنوان "الصوت"، والذي يدرجه الكاتب تحت جنس الرواية، هو بوح مفتوح، تناقش فيه كثير من القضايا، والمواضيع، والمسميات الكبرى، دون حسم لهذا النقاش على صفحات هذا الكتاب.

وأنا أسجل استمتاعي بما قرأت، منذ نار عشق جلال الدين الرومي التي ضمنها في الصفحات للكتاب، وحتى مفاجأة لقاء بطلي الرواية كريم وسلمى في النهاية السلسة للكتاب، ولكن هذا الإعجاب بما قرأت لا يسلبني الحق في التصريح بأنني سأتجاوز تحليل هذا العمل كبناء روائي، بمعنى أنني سأسجل إيجابيات الفكرة، وأمر قليلا على الشكل، والبناء الروائي، وتجنيس هذا العمل، تاركا الإسهاب في هذا المنحى إلى فرصة أخرى، ليكون هناك جدل في هذا السياق، غير أني في هذه العجالة أشهد لكاتب " الصوت"، بأنه يشد القارىء لمتابعة سرده منذ أول فقرة في الكتاب وحتى البياض الأخير من هذا العمل، ويحفز المتلقي للتفكير بعمق في تتبع ما يطرحه من جدل حقيقي، وأسئلة عميقة، وحوار راقي المستوى، وصياغة ذكية للفكرة حتى تخوم الولوج في فكرة أخرى بسلاسة ودون ملل، وربما هذا التشابك بين نقاشه للفكرة ككاتب للمقالة، أو كباحث ودارس، جعل تلك التساؤلات تطغى حول الجنس الأدبي الذي يندرج تحته هذا النوع من الكتابة.

لقد كان المعمار الذي بدأه في الصفحات الأولى للرواية مخطط له أن يصل إلى مرحلة معينة، توصل بطل الرواية إلى صخرته، وخلوته، بينما توصل في الطرف المقابل صديقته إلى هجرتها في استراليا، وتفتح أبواب الكتابة نحو حوارات ذات طبيعة مطولة حول كثير من مناحي الحياة، يكون فيها للصوت دلالة بدءا من صوت الناي، وعلاقته بالشجرة، وبالنار، وبالهواء، كمكونات لعناصر الحياة، وبين دلالته مع الكلمة، والوحي، والحوار، والفلسفة، والكلام، وكل هذا بعد مساحة ليست كبيرة مهد لها من خلال علاقته بأبيه، وحواراته وتعلقه بجده الذي كان يتعامل مع الخشب أيضا (والناي أصله خشب)، من خلال المشغل الذي كان يساعده فيه.

هذا الكتاب يذكرني بالمدونات التي كتبت لمحاكاة الشخصيات التنويرية، والتبشيرية، ورصد سير الأنبياء والقديسين، ولعلني أتذكر، مع فارق التشبيه، ما كتب في "هكذا تكلم زرادشت"، أو ما كتبه أمين معلوف، حول سيرة ماني في رواية "حدائق النور"، ولكن إبراهيم غرايبه في " الصوت"، فتح أبواب الأسئلة، وأبقاها مشرعة تبحث عن مزيد من النقاش، حيث صار كل سؤال يفضي إلى عناقيد أسئلة أخرى، وكأن هذا البحث يعكس رحلة بحثه المتواصلة عن حقيقة يريد الوصول إليها، وهو دائما لا يحسم أمره، ولا يصل إلى ما يريح صدره.

وبين الخلوة، في الصمت، والقلق الذي يولده السؤال، بضجيجه، وبصخب قلقه، وصوته السارح في الذات الإنسانية، يراوح هذا الكتاب في تبنيه لطرح كثير من الأفكار والرؤى والمذاهب والمدارس، والكاتب هنا، عاشق للكتب، قارىء نهم، صبور في تتبع الأفكار، مواظب على رصد النقلات العلمية، وقد كان واضحا هذا الإطلاع الواسع في الكتاب من خلال ما رصده الكاتب من معرفة ضمنها على لسان بطلي سرديته "كريم"، و"سعاد"، وقد كان أحيانا يسترسل عدة صفحات، عند كتاب محدد، كما حدث عند مروره برواية "الخيميائي" ب"باولو كويللو"، ولا يتوقف عند الاستشهاد بالكتب، بل يعرج على نظريات فكرية، ومذاهب دينية، واختراعات علمية، فيبسطها كلها على شاشة الحوار، لأن الرواية هي تبادل للأفكار عن طريق البريد الإلكتروني، أو الحوار الافتراضي بواسطة (الشات).

وهنا قبل النهاية، أعود إلى طرح السؤال حول الرواية الحديثة، ومدى احتمالها للتجريب والقفز على بنيتها الكلاسيكية، وهل بعد ذلك يمكن تسميتها رواية، ثم هل تشفع لها درجة التشويق، والحوار عالي المستوى، والأفكار الراقية فيها، ليتم إضفاء صبغة رواية عليها، بكل تلك الأفكار، والتساؤلات؟!

هي أسئلة مطروحة للنقاش بعد المتعة التي قدمها لنا إبراهيم غرايبه في روايته المتشعبة الأفكار والعميقة الدلالة.. رواية الصوت!!

---

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo. com

لا أرضَ لي

منير محمد خلف *

غريبٌ مكاني
على هذه الأرض،
لا أفق يفتحُ ليَ صدرَ أحلامه،
لا هواء يفتّق لي سوسنات الحياة
لكي تتمطّى بروحي حقولُ الأمانْ.
غبارٌ زماني،
وروحي معبّأةٌ بالأنين،
ولا صوت يمنحني الدّفءَ
وقْتَ ارتطام الرياحِ
بصدر القوافل
وهي تهزّ سريرَ اشتياقي إليك.
لوجهكِ أكتب هذا الصراخ.. الحنينَ،
لصوتكِ وجه الحياة،
ومرآةُ كل المسافات..
..ثوبُ البساتين.. أو قمر البيلسانْ.
لوجهكِ صوتُ الصباح الجديدِ،
لطلتكِ المخمليّة
خلفَ السياجِ البعيد..
..الأناشيدُ والقبراتُ
..البلاد الجديدةُ
والسوسناتُ الحِسانْ،
دمي وانتمائي
وخبزي ومائي
وهذا الذي لا أجيد صياغتهُ من زمانْ.
فيا أيها الواقع المرُّ!
لا تكوِ روحي
بنار التوجع والانكسارْ،
ولا تُشهر اليأسَ صوبَ دمي
لا أجيدُ اصطياد الكلام،
فحزني المحاصرُ بالشوك
يُقْلِق نومَ الفراشات..
..بوحَ العصافير للنهر،
..لا أستطيع التسلّقَ،
أشجارُ هذا الزمان غيومٌ
مكبّلة بالحصارْ،
وهذي الحياة معطّلةٌ
يا حبيبةَ قلبي ودربي،
وكل دموعي ارتطامٌ
بجدران هذا الوجودْ.
فيا حائط القلب
زفَّ نشيدي الأخيرَ لديكْ،
وحمِّل حطامي
وضُمَّ حنيني إليكْ،
أنا الطفلُ
أشتاق للفرح المتورّد في وجنتيكْ
وأحلمُ بالكرز المتكوّر في شفتيكْ.
أيا حائط القلب..!
.. خذنيَ سقفاً لبيتكَ
وافرشْ دمي فوق أرضكَ،
لا أرضَ لي..
لا سماءَ!
فهل سوفَ أبقى غريباً..؟
وتبقى بلادي البعيدةُ حُلماً غريباً..؟
وأبقى مروراً غريباً..
غريباً ؟!.
رثاء المكـــــان
كأن البلادَ
ستبكي على قمر
غاص في صمته الأقحوان.
كأنّ البلاد
ستقفل وجهتها صوب قلبي
وتفتح باب الحريـــق.
كأن الغمامة
لن ترسل الأرض
خلف الغريب
الذي تقتفي نسله
موجة من حنينٍ غريـــق.
كأن المدينة
لم تلتحف بالسؤال عن الغائبين
وأن مفاتنها
سوفٍ يغني على ليلها
عاشقٌ ذائبٌ
في جواب عتيـــقْ.
كأن المسافة بيني وبيني
سيفصل بينهما
حائلٌ من غبار الطريـــقْ.
كأن الذي كان
ما كان يوماً كلاماً
وما كان أن يتمدّد
في صوت صمتي
سوى أن يبيح دماً أخضر الدمع
فوق سفوح التياعي.
كأنّ الذي كان لي
صار أبعد مني إليّ،
كأني على حجرٍ
سوف يسقط
فوق المتـــاعِ.
كأنّ الشوارع
تعرف أني سأرحل
دون وداعِ.
كأنّ الجدارَ
الذي كان يسند شيخوخة القلبِ
هدّت دعائمه
غصّةٌ في نـداء المكانِ.
كأنّ الذي كان
لم يكُ في القلب
إلا رمادَ القصائدَ
لم يكُ إلا دواراً عقيماً
برأس الجهات ،
وإلا هواء كسيحاً
بنبض المنى
في أعالي الخيال
وإلا أسىً طافح الحزن
في كبريات الأوانِ.
كأن التشابيه
لم تستعر ثوبها
من شفيف المعاني،
وأن البكـاء الذي كانها
سوف يبقى أسير تشتّته
في رثاء المكانِ.

* شاعر من سوريا
e-mail:mner-l@scs-net.org

خابيةُ الملح

ـد مقدادي *



أعودُ إلى أوّلِ السّطرِ
أمشي وحيدا،
على شفرةٍ بين فاصلتينِ ،
وأقرأ أوّلَ فاتحةٍ للكتابْ.
أقلّبُ بيتَ الأساطيرِ ،
سطراً... فسطراً،
تمرُّ الخيالاتُ،
تهوي على بُعدِ رمحين من وجعي
جمرةٌ،
كيف لي أن أحدّقَ بالجمرِ ياوردتي،
تلاشيتُ،
كالظلّ في مرتعِ الشمسِ ،
قلبي يحدّثني،
هل أصدّقُهُ بعد هذا الخرابْ؟
هناكَ انحنيتُ،
هناك امتشقتُ دمي وجراحي
على شفة النّبعِ ،
سنبلةٌ.. مشّطتْ شعرها،
قربَ جذعٍ عتيقْ.
رعاةٌ مضَوا،
ينقشونَ على صفحة الرّملِ أسماءهم،
بواكيرَ أيّامهم،
وأسماءَ من أينعوا في العراءْ.
وغابوا إذا حلّ صيفٌ على غابهم،
صبيةٌ يلهثونَ،
وراءَ حمائمَ فرّتْ من الأغنياتْ.
فراشاتُهم تتهادى إلى شمعِ أرواحهم،
أعودُ إلى أوّلِ القمحِ ،
لا قمحَ في بيدرِ الدّارسينْ
ولا ظلّ في الظلّ،
لا عطرَ في شرفةِ الياسمينْ.
أنا هاربٌ من دمي.. يا دمي،
كي أحطّ على جدولٍ يابسٍ،
لم يعُدْ في الفضاءِ ،
سوى ما يقودُ إلى عتمةٍ أو يباسْ.
وما زلتُ أستحلبُ الغيمَ،
حتّى يُبلّلني...،
أو يرشّ على جبهتي،
قطرةً.. من نعاسْ.
وأمضي.. وحيداً،
أعودُ إلى أوّلِ الجرحِ،
حين استجرتُ،
بأسماءِ من علّقوني، على جسرِ
أحلامهم،
أعودُ إلى من يقاسمني لحظةً للخلاصْ
وأسألهم عن دروبي القديمة،
ماذا عسايَ أحدّثهم عن سرابي؟
وماذا... وقد حل بي قحطهم..،
وشيّعني للرّماد انتسابي.
هل أدوزنُ أوتارَ قلبي،
على ما يريدونَ من زمنٍ باهتٍ،
ومن مُدنٍ ،
تُطل بأسمالها،
لم أكن بعدُ أعرفهم
لم أكن بعدُ أعرفها
أعودُ إلى نقطة البدءِ،
كانت لنا خيمةٌ،
فوق أرض توسّدُنا صمتَها،
دروبٌ مسيّجةٌ بالدعاءِ الطويلْ
حقولٌ مشاكسةٌ..،
تربةٌ توقظُ العشبَ من نومهِ،
وأشجارُ من تعبٍ غامضٍ
وأنهارُ من عرقٍ... أو لُهاثْ.
رجالٌ..،
يُعدّونَ أيامَهم للرّحيلِ المباغتِ ،
موجٌ..،
ولا بحرَ كي يعتلي الموجُ أفراسَهُ،
كي يسافرَ فيَّ إلى آخرِ القَطرِ،
ثمّ أعودُ إليَّ،
كما كنتُ قبل التّصحُّرِ ،
أرنو إلى غيمةٍ فوق كتفي،
تهدهدني بالرّذاذ القديمْ.
آه ياجسدي،
كمَ تدانيتَ من غبطةٍ، في السّهولِ
الفسيحة ،
تمشي الهَوينا.
كم تضاحكتَ، يا جسدي،
وسهامُ القبيلة،
تبقيكَ رهنَ الإشارة ،
والنارُ تُلقيكَ في حجْرها،
متعباً بالنّداء الأخيرْ.
كم تفانيتَ حَينَ اصطفتكَ العناقيدُ،
والرّيحُ ألقت بكفّيكَ ما تشتهي من
ركامْ !
كم تمنّوك لو تنحني مرّةً،
أو تُطوّقَ أعناقهم،
بصفيقِ الكلامْ !
ولكنّكَ الآنَ، ياجسدي،
تقومُ كما تشتهي،
وتنامُ كما تشتهي أن تنامْ !
وتبدأُ من أوّلِ السّطرِ،
مِسْكَ الختامْ !!!

شعر

* شاعر أردني



أنا والظل.. وخيط الشمس

د. صاحب خليل إبراهيم *

(١) أنا والظل

تَوَهَجْتُ في قلب سوسنة
على قَلَق مِنْ مَوَاعيدَ، تُوصِدُ أبوابَها
والشبابيك
يمرُّ علينا
لهاثُ الرياح
بليْل الحنينْ،
يَذوبُ على رَجْبه كُلُّ عطرِ المنافي
ويشردُ بي كُل دَرب لعشْ
تُقشِّرُهُ الرِّيحُ لانْكسارٍ جميلْ.. !!.
...
...
تفيضُ سماءُ المدينة فوقَ الطريقْ،
مَقاعدَ للمُتْعَبينْ.
ولا شيء غيرُ العيون الخبيئة تحتَ
الظلام ولا شيء غيرُ النجوم الخبيئة
تحتَ الغمام
...
...
- إلى أينَ نمضي؟
- إلى شاطئ الذكريات.
- حَمَلْتُ همومي،
حَجَزْتُ بقُرْبِ الصخورِ لنا مقعَدَيْن

غَفَوتُ على مقعد
وظِلّي على مقعدٍ قد غَفا مُتْعَباً
يسْـتَـريحْ.
حلمْتُ وظِلّي
نَسيرُ على الماءِ، فابتَلَّ ظِلّي،
وذابَ،
فمَرّتْ قواربُ صَيْد،
وظلّي ينوسُ هَوىً في الشّباكْ.. !
نَهَضْتُ وحيداً
وصارَ ليَ الهمُّ ظلاًّ،
يُشاطرني الطُّرُقات،
وقالَ: فيا صاحبيَ أنتَ ظِلّي
وما لي مِنْ رَفيقٍ سِواكْ.. !!.

(٢) خيط الشمس

نصْفُ إغْـماضَة،
والهَوا هَبَّ مِنْ
جانبِ البحرِ، يُنْعِشُ جَفْنَيَّ في
صُبْحِنا.
...
...
مَرَّ فوقَ الزهور
خيطُ شمس، تَوَهَّجَ فيها الشَّذا
والنَّدى، يَتَقاطَرُ مِنْ شُرْفَة حالِمَةْ..
سَكَنَتْها نَجاوى النَّسيم
في ظِلالِ البَخور.. !

زهرةُ الياسمين
شربَتْ
صوتَ ناي، وبُقيا حَنينْ.. !
فانْتَشَتْ كُلُّ أوراقِها
طَرَّزَتْها بلون خَجول
رَمَّمَتْ روحَها
ذكرياتُ السِّنين.
نَحْوَها مَدَّ حُلْمٌ أصابعَهُ
غَضَّت الطَّرْفَ راعِشَةً
نَطَقَتْ :
- إنني...
خائفَهْ... !
- هكذا
قدْ غَدَوْت بحَقْلِ الجَمال
زهرةً
فرَّ منها الشَّذا
والعاطفهْ.. !!.

* شاعر من اليمن



إضاءة

ســــور الــبـيــت....

د. راشــد عـيـسـى *

بيوت الشَّعرُ والخيم والخرابيش والأكواخ والأخصاص والمغاور مساكن ليس لها أسوار، لأنها متنقلة ومؤقتة، وسكانها رحالون حسب اتجاه لقمة العيش، فهم جوّالو آفاق، وشجعان واثقون من قوة ردعهم للمعتدين بشراً أم حيوانات، غير أن اللصوص والسّرُسَريين يحسبون ألف حساب لأي بيت بلا سور، فساكن هذا البيت على الأغلب يحتاط لنفسه بسلاح ما، أو أنه معدم فقير لا يخاف على مال أو أثاث.

في الماضي لم تكن لبيوت القرى أسوار، فالقرويون على الأغلب طيبون ومتفرعون من أسرة واحدة، فهم أقارب لا يخشون إلا الغريب، وليس من سبب لديهم لبناء سور للبيت، فاللصوص يكثرون في المدن وأماكن الازدحام ومناطق الثراء، كان السور عند أجدادنا نوعاً من ثقافة العيب، فالبيت المسوّر جبان صاحبه أو أنه مقطوع من الأقارب.

الآن كل بيوت المدينة ذات أسوار، ومعظم بيوت القرية مسوّرة أيضاً، أصبح السور يعني شكلاً من أشكال الحماية والشعور بالأمن ولم يعد من ثقافة العيب، وتختلف أشكال الأسوار من بيئة لأخرى، ففي دول الخليج مثلاً يرتفع السور الإسمنتي إلى ما يزيد على مترين وفي أغلب دول أوروبا وأميركا يكون السور قصيراً ويستطيع المارّ في الشارع رؤية مداخل البيت وحديقته.

السور إسورة البيت، اهتم به سكان المدن وصاروا يزرعونه بالنباتات المتسلقة ويزينونه بالورود والأزهار والأعشاب، فالسور الآن برواز البيت، به يستدل الضيف على أخلاق السكان، فإن كانوا أثرياء ملأوه بالمصابيح الكهربائية وأعمدة الزينة، وإن كانوا فقراء بقي السور مهملاً تنمو عليه الطحالب وتستكن في ثقوبه الصراصير والحشرات.

الأسوار كالبيوت تهرم وتموت، وتتعود أخلاق سكان البيت وعاداتهم، حين بنى والدي سوراً لأول بيت إسمنتي سكنّاه لم أتقبل الأمر وبقيت أدخل بيتنا قفزاً عن السور، يغضب السور مني ويشكوني لأبي فيقول أبي : إذا رأوك الصبيان سيفعلون مثلك، لا يدخل من فوق السور إلا اللص، لكنني حتى هذه الساعة أتمنى ألا أدخل بيتنا إلا من فوق السور، لأني لا أحب الأسوار فهي أسيجة ضد الحرية، وأنا أحبّ البيوت الشجاعة التي لا تحتاج إلى أسوار، الأسوار لا تحمي بالضرورة ولا سيّما إذا كان أهل البيت جبناء.

السور عند بعض الشعوب القديمة قوة دفاعية عن الوطن مثل سور الصين العظيم، الذي أظنه دليلاً على حب الصينيين لبلادهم ورغبتهم في الاستقلال عن الآخرين، وحماية أرضهم من غزوات الأعداء، الإسرائيليون كرّروا الأمر نفسه فبني شارون حول ما سرقه من أرض فلسطينية سوراً إسمنتياً كهربائياً هائلا خوفاً من الفلسطينيين الذين يقلقون راحته ويطالبون بحقوقهم المشروعة، لكن هذا السور لن يوفر الطمأنينة الدائمة التي ينشدها الإسرائيليون، لأن هذا السور سيهرم ويتآكل أمام إرادة التاريخ والعدالة الإنسانية التي لا تموت أبداً.

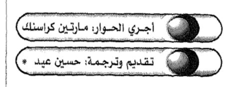
*جدي يبني البيت بلا بابٍ
أو سورْ
كنت صغيراً أسأله كيف ننام
بلا سور للبيت ولا باب مغلقْ
يضحك من قلة عقلي ويقول :
ما في القرية لص
ليس لدينا ما يسرق
نحن رجال القرية أسوار الدورْ !!

** سور الرجل عقله وسور
المرأة حياؤها

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@yahoo.com

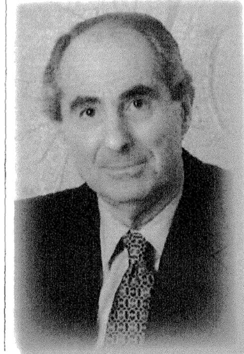
حوار نادر مع الروائي الأمريكي فيليب روث:

"لا أقبل قول أنني أكتب رواية يهودية أمريكية



أنا لا أتعامل مع مثل هذا الهراء حول أدب زنجي أو أدب نسائي!"

تعريف بالكاتب: **يعتبر النقاد والقراء أنّ فيليب روث، هو "أجرأ كاتب أمريكي حيّ". نال روث جائزة "بين/ فوكنر" للرواية عام ٢٠٠٧، عن روايته "افري مان"، التي صدرت في مايو ٢٠٠٦، فكان هو الكاتب الوحيد، الذي فاز بها ثلاث مرات، إذ سبق له الفوز بها عن روايتيه "عملية شايلوك" (١٩٩٤)، و"وصمة بشرية" (٢٠٠١). كما اختير في ابريل عام ٢٠٠٧ أيضا كأول متلقي لجائزة "بين / صول بيلو" للانجاز في الرواية الأمريكية. وكان قد سبق له الفوز بجائزة البوليتزر عام ١٩٩٨ عن رواية "الأمريكي الساذج".**



هو من مواليد ١٩ مارس عام ١٩٣٣، بحي ويكيواهيك بمدينة نيوآرك بنيوجرسي. وهو الابن الثاني لأبوين يهوديين. بعد التخرج من مدرسة ويكيواهيك العالية عام ١٩٥٠، التحق بجامعة بكنل، حيث حصل علي شهادة في اللغة، ثم حصل على ماجستير في الفنون من جامعة شيكاغو في الأدب الانجليزي، عمل بعده كمدرّس في برنامج للكتابة الإبداعية في الجامعة. استمرّ روث في تدريس الكتابة الإبداعية في جامعة بنسلفانيا، حيث درّس الأدب المقارن قبل أن يعتزل في عام ١٩٩٢.

قابل روث خلال إقامته في شيكاغو صول بيلو، الذي غدا معلمه الخاص، تماما مثلما قابل مارجريت مارتينسون، التي أصبحت أول زوجة له. ورغم أنهما انفصلا عام ١٩٦٣، ثم ماتت في حادث سيارة عام ١٩٦٨، إلاّ أنّها تركت تأثيرا كبيرا علي نتاجه الأدبي، وكانت الملهمة لعديد من الشخصيات النسائية في رواياته.

اكتسب روث شهرة مبكرة من مجموعته القصصية الأولى "وداعا، كولومبوس"، التي صدرت عام ١٩٥٩، وكانت تتكون من رواية قصيرة وخمس قصص، وقد نالت جائزة "ناشيونال بوك" عام ١٩٦٠. ثم خدم لمدة سنتين في جيش الولايات المتحدة، ثم كتب رواية قصيرة ومقالات في النقد لمختلف المجلات، وبعدها نشر روايتين، هما "دعوة للذهاب"، و"حين كانت طيبة". لكنه لم يتمتع بانتشار تجاري ونقدي واسع إلاّ بعد روايته الثالثة "شكوي بوتنوي"، التي صدرت عام ١٩٦٩.

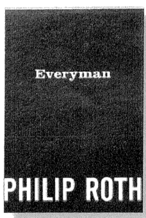
جرّب روث كتابة أنواع مختلفة من الروايات في السبعينات، كالمأساة السياسية مثل رواية "جماعتنا"، إلى الكافكاوية الفانتازية مثل قصة "الثدي". ومع نهاية تلك الحقبة، كان روث قد ابتكر شخصية ناثان زكرمان، ذاته الأخرى، في سلسلة من الروايات والروايات القصيرة، وذلك في الفترة ١٩٧٩ - ١٩٨٦، واستمر بعدها يبدع أعمالا جديدة، وستصدر له رواية أخري بعنوان "موت شبح" في أكتوبر ٢٠٠٧، وفقا لتصريح الناشر.

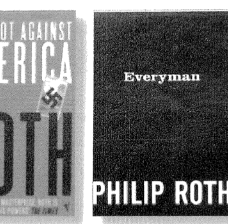
تحولت كثير من رواياته إلي أفلام سينمائية وتليفزيونية، كان آخرها فيلم "وصمة بشرية" عام ٢٠٠٤، عن رواية له بنفس العنوان، وقام ببطولته آنتوني هوبكنز ونيكول كيدمان واد هاريس. كما كتب سيناريوهات عدد آخر من الأفلام، وأخرج وأنتج بعضا منها.

وقد نشر الحوار التالي في جريدة

"ذا جارديان" بتاريخ ١٤ ديسمبر ٢٠٠٥، وقامت بترجمته إلي الانجليزية: صوفي بايسلي.

في مقابلة نادرة، يقول فيليب روث، أحد أعظم الكتاب الأمريكيين الأحياء، للصحفي الدنمركي مارتين كراسنك، لماذا كان كتابه الجديد يدور كلّه حول الموت، ولماذا ينبغي إطلاق الرصاص علي نقّاد الأدب.





نادرا ما يجري فيليب روث مقابلات صحفية، وقد اكتشفت السبب بسرعة. إنّ ذلك لا يرجع إلي كونه غير دمث، أو فظ، بل لأنه لا يستطيع تحمّل إجابة نفس الأسئلة مرارا وتكرارا.

يتساءل روث، وهو يجلس:

- عمّ تريد أن تتحدث؟

شعرت فورا آن تلك ستكون مهمة صعبة. حاورت جريدة "نيويورك تايمز" روث في شهر سبتمبر ٢٠٠٥، حول عمله الذي نشرته دار نشر "ذا ليتراري أوف أمريكا". وقد نال هذا الشرف كاتبان آخران فقط، هما: "أودورا والتي"، و"سول بيلو" عندما كان حيّا. لكن روث لم يقل شيئا عمليا للصحفي اليائس على نحو متزايد.

تدعي مصورتي "فلاش روزنبرج"، وهي تحاول أن تساعدني حقا. قالت أنها عادت لتوّها من برلين، حيث دعوها "بليتز" (الاسم المناظر لـ "فلاش" بالألمانية). لكن روث لم يضحك، بل حدّق إليها بنظرة فارغة، بينما كانت تتقافز من حوله، وهي تصوّره. كانت تصور صورا بولارويد، وتدخلها في واحد من تذكارات الكرات الثلجية تلك. قلبها روث رأسا علي عقب، فتساقط الثلج علي رأسه في صمت.

قال بصوت بطيء منخفض:

- إنّها تبدو كما لو أن لديّ مشكلة قشور رأس ضخمة.

ثم استطرد:

- يحتاج ذلك الرجل المسكين حقا إلي شامبو قشور رأس قوي.

عقبت فلاش، قائلة:

- إنني أستخدم تلك الحيلة دائما، كي أجعل الناس تبتسم.

- لكنّي لا أبتسم.

وقفة استياء طويلة، ثم تساءلت:

- لماذا لا تبتسم؟

- حدث ذات مرة أن كانت هناك مصوّرة من نيويورك، كانت تكرر دائما "ابتسم". "ابتسم!". لم أستطع احتمالها، هي وكل تلك التظاهرة. لماذا أبتسم أمام الكاميرا؟ إنّ ذلك بلا معني إنساني. وهكذا تخلصت من كلاهما: هي والابتسامة.

- ألا تبتسم أبدا على الإطلاق؟

تطلّع إلي، قائلا:

- بلى، فقط حين أكون مختبئا في زاوية، ولا أحد يراني.

كنّا نجلس في حجرة خلفية من مكتب روث الأدبي في وسط مدينة نيويورك. كانت الحجرة مليئة بكتب سلمان راشدي. يقول روث دون أن يبتسم:

- قد يكون أكثر حكمة وضع حجرة راشدي في الخلفية.

كان قد وصل من بيته في ريف كونكتيكت، لأجراء مقابلة حول رواية "المؤامرة ضد أمريكا"، التي نشرت في أمريكا وبريطانيا منذ فترة، ونشرت الآن فقط في الدنمرك وطني. يتخيّل الكتاب أن تشارلس ليندبرج، ملك الطيران في السماء، قد فاز في انتخابات الرئاسة عام ١٩٤٠، وأقام تحالفا مع هتلر.

- جاءتني الفكرة حين قرأت سيرة ذاتية كتبها مؤرخ أمريكي. ذكر في حاشية منها، أن الجناح اليميني من الحزب الجمهوري قام بمحاولة ترشيح ليندبرج في عام ١٩٤٠. لم أكن أعلم ذلك. تذكّرت أن أسرتي ساندت روزفلت، وكان كل من حولي يكرهون ليندبرج. كان كلّ الحيّ يهوديا، وكان الجميع متخوفين من مزاجه النقدي الحاد تجاه اليهود.

يظهر اليهود في كل موضع من كتب روث، لكن هذا الكتاب يبدو أعظم قصّة يهوديّة بالنسبة لروث.

يعترض:

- يهوديّة؟

ثم يستطرد:

- انه كتابي الأكثر أمريكية. انه يدور حول أمريكا. حول أمريكا. فيه مدينة أمريكية خيالية غير فاضلة. لن يمكنك أبدا أن تقول لرالف آليسون أن رواية "الرجل الخفي"، هي كتابه الأكثر زنوجة. هل يمكنك؟

يتطلع إليّ، متسائلا:

- هل يمكنك؟

- ربّما لا أستطيع..

- تلك النوعية من التعبيرات هي عبارات صحفية مبتذلة. أدب يهودي. أدب زنجي. حين يفتح أي فرد كتابا، يدخل مباشرة إلى القصة دون ملاحظة تلك المسميات.



- لكن ينظر إليك ككاتب أمريكي

- يهودي. هل يعني هذا أيّ شيء النسبة إليك؟

- انه سؤال لا يثير اهتمامي. إنني أعرف تماما ما يعني أن تكون يهوديا، وهو أمر ليس مثيرا حقا. إنني أمريكي. لا يمكنك التحدّث عن هذا دون المضي مباشرة إلي تلك المسميات الفظيعة، التي لا تقول شيئا عن كائنات بشرية. أمريكا أولا، وفي المقام الأول. إنّها لغتي.. وليس لهويّة المسميات ما تفعله مع كيفية اختبار أيّ فرد الحياة فعلا.

أتحدث الآن بهدوء، تماما مثله. أقول هامسا، أنه هو نفسه يكتب حول الهويّة في كتبه. تدور رواية "عملية شايلوك" حول عمّن هو اليهودي، وتدور رواية "مؤامرة ضد أمريكا"

حول عمّن هو الأمريكي.

روث: لكنني لا أقبل قول أنني أكتب رواية يهودية أمريكية. أنا لا أتعامل مع مثل هذا الهراء حول أدب زنجي أو أدب نسائي. تلك مسميات تمت صياغتها لتعزيز برنامج من نوع سياسي معين.

استنفد السؤال التالي كل قواي: حول روث - وروث فقط. انه يظهر في عديد من كتبه كطفل أو ككاتب بالغ. ثم هناك الذات الأخرى، وهناك شخصية "ناثان زكرمان" الكاتب. لذا، أين ينتهي فيليب روث الحقيقي، وأين يبدأ الأدب؟

ينظر إليّ فيليب روث الحقيقي، نافد الصبر، كما لو كنت غبيًا. يقول:

- إنني فقط لم أفهم ذلك السؤال.

ثم يستطرد:

- إنني لا أقرأ أو أستبصر الكتب بهذا الشكل. أكون مهتما بالموضوع، الشيء، القصة، الهزّة الجمالية، التي تحصل عليها بداخل هذا.. الشيء. هل أنا روث أو زكرمان؟ إنّها جميعا أنا. هل تعرف، إنّ هذا ما أقوله عادة. إنّها جميعا أنا. لا شيء سواي.

ثم تكسّر الجليد. كنت قد أحضرت إلي المقابلة نسختين من كتابين له، هما "حيوان ميت"، و"وصمة بشرية"، وهما كتابات يدوران حول علاقة بين رجل عجوز وامرأة شابة. لماذا يثير ذلك اهتمامك؟

يقول:

- لأنها موجودة.

أحكي له عن فضيحة ضخمة في الدنمرك حول كاتب عجوز في الثامنة والستين، جرّد من كل شرف. جريمته: أنّه كتب بصراحة حول علاقة جنسية مع فتاة سوداء في الثامنة عشرة من هاييتي، ابنة خادمه. العقاب: صلب على المستوي العام، وهو ما يمكن أن يكون أمرا مقرفا حقا، حتى في الدنمرك التقدمية. أراد روث أن يعرف كلّ شيء حول القصة، كلّ تفصيل دقيق. ثم قال:

- لقد تعرّض الكاتب لبلاء. هل أراد الكتابة فعلا حول كيفية ممارسة الجنس مع الفتاة في غرفة نوم سيده؟ نعم، إنّ ذلك أمر مثير. لقد تحوّل إلى سياسي. إذا كانت تلك علاقة غرامية مع طالبة في الخامسة والعشرين من عمرها من جامعة "بورت - أو - برتس"، فلن تكون هناك مشكلة.

أخبرته أن الحوار معه يمكن أن يكون شديد الصعوبة، مثل تسلق جبل جليد دون ارتداء أية ملابس.

- حسنا، إنني لم أخلق على هذه الأرض لجعل حياتك سهلة. ها!

كانت ضحكته بمثابة تصريح. ليست ابتسامة، بل مجرّد ها!

قلت:

- ربّما ينبغي ألاّ نتحدث عن الأدب على الإطلاق.

قال:

- ها. ها. الآن، تتكلم! قد أكون رائعا مع مائة عام من وقف نشاط أيّ حديث أدبي، إذا أغلقت أقسام الأدب، وأوقفت مراجعات الكتب، وحظر النقاد. عندئذ يصبح القراء وحدهم مع الكتب، وإذا جرؤ أيّ فرد على أن يقول أيّ شيء عن الكتب، يطلق عليه الرصاص، أو يسجن فورا. نعم، بالرصاص. مائة عام من وقف نشاط أي حديث أدبي لا يحتمل. ينبغي ترك الناس تناضل مع الكتب بنفسها، وتكتشف ماهيتها، وما هي ليست عليه. كلّ ما عدا هذا الحديث، مجرّد حكاية ملفقة. إذ حالما تعمم، تصبح في عالم آخر مختلف تماما عن ذلك الخاص بالأدب، وليس هناك جسر بينهما.

يذهب روث. يجلب لوحة سوداء صغيرة، هي غلاف كتابة الجديد. انه أسود تماما مع خط أحمر دقيق يؤطر العنوان "افري مان". يقول:

- ما رأيك فيه؟ لقد تمت الموافقة عليه اليوم.

أقول:

- يبدو كما لو كان يدور حول الموت.

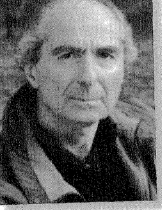
- نعم، لقد نلت لقاء ما بذلت من جهد، إذا شئت هو الموت. "افري مان" هو عنوان سلسلة مسرحيات الانجليزية من القرن الخامس عشر، مسرحيات رمزية، مسرح أخلاقي. كانت تقدم في الجبانات، والفكرة هي دائما وسيلة للخلاص. كانت هناك مسرحية كلاسيكية قديمة تدعي "افري مان"، منذ عام ١٤٨٥، من تاليف كاتب مجهول. تقع تماما بين موت تشوسر ومولد شكسبير. كان المغزى الأخلاقي دائما "اعمل باجتهاد واصعد إلي السماء"، و"كن مسيحيا طيبا، أو اذهب إلي الجحيم". كان "افري مان" هو الشخصية الرئيسية، التي يزورها الموت. يعتقد أنه رسول من نوع ما، لكن الموت يقول "إنني الموت". وتكون إجابة "افري مان"، هي أول سطر عظيم في الدراما الانجليزية. "آه، أيها الموت، لقد أتيت عندما قلّ تفكيري فيك"، حين فكرت فيك بدرجة أقلّ. يدور كتابي الجديد حول الموت، وحول الاحتضار. حسنا، ما هو رأيك؟

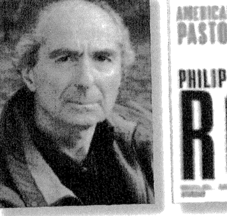
أقول:

- إنّه متشائم.

وأسأله عمّا إذا لم يكن الناشر قلقا من عدم إقبال الناس على شرائه، بسبب من لونه. يقول:

- إنني لا أهتم، أريده فقط بهذا الشكل.










أخبرته بأنه يشبه الإنجيل، فقال:

- ها! رائع. مكتمل. أعتقد أنه يشبه شاهد قبر.

أنتظر حتى أسأله السؤال التالي:

- هل أنت خائف من الموت؟

يستغرق في تفكير طويل، قبل أن يجيب. ربّما يفكر في شيء آخر:

- نعم، أنا خائف. انه مروّع.

ثم يستطرد:

- ماذا يمكن أن أضيف؟ انه فاجع. غير قابل للتفكير به. لا يصدّق. مستحيل.

- هل تفكّر في الموت كثيرا؟

- لقد أجبرت على أن أفكّر فيه طوال الوقت، عندما كتبت هذا الكتاب. وقد أمضيت يومين في جبّانة، كي أرى كيف يحفرون القبور. كنت قد قررت لسنوات ألاّ أفكّر في الموت أبدا. رأيت أناسا يموتون بطبيعة الحال، والداي، لكن ذلك لم يحدث حتى مات صديق عزيز لي في ابريل، فجرّبته كشيء مدمّر تماما. كان معاصرا لي. لم يقل ذلك في العقد الذي وقعته، لم أر تلك الصفحة في العقد، كما تعرف. مثلما قال هنري جيمس في فراش موته: "آه، ها هو يأتي، الشيء الكبير".

أسأل:

- هل أنت راض عن حياتك؟

يجيب:

- حضرت منذ ثمانية أعوام حفلا تذكاريا لمؤلف. كان رجلا معجزا، ممتلئا بالحياة والمرح والفضول. عمل في مجلة هنا في نيويورك. كان لديه صديقات وعشيقات. وكانت كل أولئك النسوة، من كلّ الأعمار، هناك في هذا الحفل التذكاري. وقد بكين جميعا، وغادرن الحجرة، لأنهن لم يحتملن. كانت تلك أعظم تحيّة..

- ماذا ستفعل النساء في جنازتك؟

- حتى لو ظهرن.. من المحتمل أن يصرخن أمام النعش.

ينظر من النافذة إلى الخارج، عبر مباني وسط المدينة، ثم يستطرد، قائلا:

- كما تعرف، فان العاطفة لا تتغيّر مع العمر، لكنك تتغير - تصبح أكبر. يصبح التوق إلى المرأة أكثر إثارة للمشاعر. وتصبح هناك قوة في عاطفة الجنس، لم تكن موجودة من قبل. تصبح عاطفة جسم المرأة أكثر إلحاحا. ورغم أن الهوى الجنسي عميق دائما، فانه يصبح أكثر عمقا.

- أنت تقول أنك خائف من الموت. لقد بلغت الآن الثانية والسبعين من عمرك. ممّا تخاف؟

ينظر إليّ:

- النسيان. ببساطة تامة، من ألاّ أكون حيّا، من ألا أشعر بالحياة، من عدم اكتشافها. لكن الفرق بين الحاضر، والخوف من الموت الذي عانيته حين كنت في الثانية عشرة، هو عندي الآن نوع من التسليم تجاه الواقع. لم أعد أشعر أكثر من ذلك، بظلم فادح من أنني ينبغي أن أموت.

- وحين تكتب؟

- حين أكتب أكون وحدي. تكون الكتابة ممتلئة بخوف ووحدة وقلق، ولم أحتج أبدا إلى أي شيء ينقذني منها.

أسأله عن السبب في استمراره في الكتابة، طالما أنها شديدة التوحّد ومليئة بالقلق؟

يتنهد بصوت مرتفع، ويقول:

- هناك بعض أيّام تعوّض ذلك تماما. وقد أتيح لي ككاتب، في حياتي على الإجمال، شهرين من تلك الأيام الرائعة، وذلك في الكتابة.. انه فعلا سؤال جيد (عند هذه النقطة، قفزت فرحا بصمت). كما تعرف، إنّه اختيار أن تكون مشغولا بالأدب، مثلما يكون أيّ شيء آخر اختيارا. لكن سرعان ما تتطابق مع المهنة. وذلك هو أول مسمار في النعش. ثم تناضل عبر عقود كي تجعل عملك أفضل، كي تجعله مختلفا قليلا، كي تقوم به ثانية، وكي تثبت لنفسك أنك تستطيع أن تفعل ذلك.

- لكنك تعرف الآن أنه يمكن أن تفعل ذلك، أليس كذلك؟

- ليست لديّ أيّة فكرة عمّا إذا كان يمكنني القيام به مرّة أخرى. كيف أعرف؟ كيف أعرف أنّ الأفكار لن تأخذ في التناقص غدا؟ انه وجود مرعب، أن تكون كاتبا مليئا بالحرمان. أنني لا أفتقد أناسا معينين، لكنني أفتقد الحياة. لم أكتشف ذلك خلال العشرين عاما الأولى، لأنني كنت أناضل في الحلبة مع الأدب. كان ذلك النضال هو الحياة، ثم اكتشفت أنني كنت في الحلبة كليّة بنفسي.

ينهض، قائلا:

- كانت الاهتمامات في الحياة، ومحاولة بثّ الحياة في الصفحات، هي ما صنعت مني كاتبا، ثم اكتشفت، بواسطة عدّة طرق، أنني أقف خارج الحياة.



• كاتب من مصر


د. مبروك

الجامعة التونسية و مسارات النقد الأدبي (*)

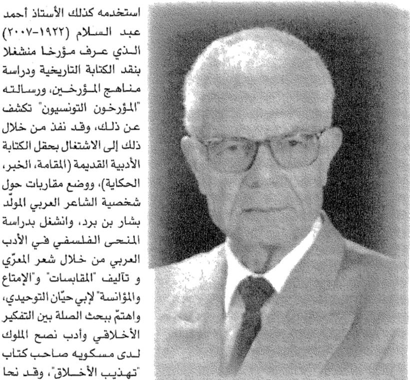
د. محمد الكحلاوي *

عرف النقد الأدبي والثقافي العديد من التحوّلات العميقة في مستوى المفاهيم والاصطلاحات والآليات التي يتوسّل الناقد بها إلى قراءة النّص وتأويل رموزه، وفكّ شفراته في علاقتها بالسياق الثقافي الاجتماعي، والتاريخي المعرفي الحافّ بإنشاء النص وكتابته. والناظر في مجمل تلك التحوّلات يلمس آثار الدور الرّائد للعلوم الإنسانية في بلورة نظريات النقد، وأدواته.

فمن مناهج علم الاجتماع والبسيكولوجيا إلى الفلسفة وتاريخ الذهنيات، وصولا إلى اللسانيات مع دي سوسير ثم البنيوية مع ليفي شتراوس وميشيل فوكو، فالسيمائيات مع رولان بارت وجماعة تال كال "telle quelle" وأخيرا جماليات التلقي وفلسفة التأويل مع غادمير وبول ريكور وياوس، كانت عبر ذلك نظرية النقد الأدبي تعرف بناء صروحها، واشتداد عودها حتى أصبحت أو تكاد علما له قوانينه، أو فنّا على الفنّ، لكونها تستقيم أحيانا كتابة إبداعيّة متعدّدة الرواسب والتلوينات تضيف للنص المبدع (الأثر)، وتستنطق الخفيّ فيه، وتؤول رموزه، وتملأ فراغاته. وهكذا استفادت النصوص الأدبيّة والشعريّة قديمها وحديثها من المناهج المعاصرة، إذ أصبحت منفتحة على آفاق واسعة للقراءة والتأويل، واستكناه تعدّد معانيها وأبعادها تلك التي مثلت أحد أبرز كشوفات مناهج النقد الحديث وعلوم النّص.

وقد عرفت البلاد العربيّة منذ منتصف القرن العشرين مبادرات رائدة في مجال تعريب هذه النظريات والتعريف بها لدى القارئ العربي، مع الاجتهاد في إرساء تقاليد تطبيقها وترسيخ سنن استخدامها من أجل تطوير قراءة النصوص والآثار الأدبية والفنيّة بعيدا عن الانطباعية أو النظرة الوصفية التي تنتج قراءة أو شرحا يصلح أحيانا أن يستخدم لأكثر من نصّ، لكونه يجيء من خارج نسق انتظام العناصر والوحدات الدّاخلية لبناء النصّ، ذلك أنّ من أبرز مبادئ النقد الحديث ضرورة الانطلاق من النّصّ، والاشتغال على لغته ونظام بنيته في ضوء المناهج والنظريات الممكن استخدامها في ذلك، دون إسقاط لأفكار وتصوّرات خارجيّة، تصادر على المطلوب أو توّجه حركة اكتشاف معنى النصّ.

ونحن في هذه الورقة لن نقدّم تعريفا مفصّلاً بهذه المناهج أو إحاطة بطرائق استخداماتها وتطبيقاتها في حقل الثقافة العربية المعاصرة، وإنّما سنسعى إلى تناول مثال من أمثلة استيعاب هذه النظريات وتلك المناهج في مجال الثقافة العربيّة المعاصرة، عبر نماذج من تآليف نقّاد جامعيين تونسيين من جيل الروّاد الأوائل جسدّت في تقديرنا جانبا من الجهود التي بذلتها النخبة الأكاديمية العربيّة المعاصرة بغية استيعاب المناهج والنظريات المعاصرة مع محاولة طبعها بطابع الثّقافة العربية وخصوصيات



احمد عبد السلام

لغة الضّاد

جيل البدايات والتجارب الأولى:

لقد بعثت أوّل نواة للجامعية تونسيّة سنة ١٩٥٨ أي غداة الاستقلال، ورافقت ذلك تطلّعات كبرى إلى بناء مشروع الدولة الوطنية في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة ساهمت في بروز تجارب أولى في الكتابة النقديّة، والتأريخ للأدب والفكر في ضوء الأفق المعرفي الجديد، ومكتسبات ثورة المناهج الحديثة، وذلك ابتغاء القطع قدر الإمكان مع الانطباعية والأحكام الوصفية العامّة التي طبعت أغلب الكتابات الأدبيّة للفترات السابقة. والنّاظر في مدوّنة تلك المرحلة يجد أعمالا وتآليف كثيرة جسّدت هذا المنحى، ظهرت لبناتها الأولى مع الرّاحل الشاذلي بوحيى (١٩١٨-١٩٩٨) الذي حاول أن يكتب جانبا من تاريخ "الحياة الأدبيّة بإفريقيّة" (تونس) معتمدا المنهج الاجتماعي في التأريخ للأدب، وقد وسمت جهود الأستاذ بويحي بمنحى فيلولوجي يتتبع معاني الألفاظ في دقّتها المعجمية، وفي تطوّر استخدامها عبر التاريخ، وهو اتجاه استخدمه كذلك الأستاذ أحمد عبد السلام (١٩٢٢-٢٠٠٧) الذي عرف مؤرخا منشغلا بنقد الكتابة التاريخية ودراسة مناهج المؤرخين، ورسالته "المؤرخون التونسيون" تكشف عن ذلك، وقد نفذ من خلال ذلك إلى الاشتغال بحقل الكتابة الأدبية القديمة (المقامة، الخبر، الحكاية)، ووضع مقاربات حول شخصية الشاعر العربي المولّد بشار بن برد، وانشغل بدراسة المنحى الفلسفي في الأدب العربي من خلال شعر المعرّي و تآليف "المقابسات" و"الإمتاع والمؤانسة" لإبي حيّان التوحيدي، واهتمّ ببحث الصلة بين التفكير الأخلاقي وأدب نصح الملوك لدى مسكويه صاحب كتاب "تهذيب الأخلاق"، وقد نحا هذا المنحى كذلك فريد غازي (١٩٣١-١٩٦٢) الذي أعدّ أطروحة دكتورا حول أدب الجاحظ نوقشت بجامعة السربون بفرنسا أراد من خلالها دراسة أوجه التواشج بين منازع التفكير العقلي وأدبية الكتابة الوصفية الاجتماعية لدى الجاحظ، كما اهتمّ بأدب ابن المقفع، وبمشكلة التخييل ودورها في الصناعة الأدبيّة.

وهكذا مهد هؤلاء الثلاثة وغيرهم من المنشغلين بالتأريخ للأدب وقضايا الفكر ودراسة الحضارة العربيّة الإسلامية لبروز طبقة أخرى من الباحثين النقاد استفادت على نحو أوسع من المصادر النظريّة والدراسات المرجعيّة لهؤلاء الإعلام، من أبرز أعلامها الأستاذ محمد اليعلاوي (ولد سنة ١٩٢٩) الذي استطاع أن يجمع بين دقّة المحقّق والمؤرّخ للأدب القديم - إذ حقّق "خطط المقريزي" "وديوان الشيخ إبراهيم الرياحي" - وحرفة الناقد المجدّد في دراسة الأدب القديم، وأنّك لتلمس ذلك من خلال بحوثه المنشورة حول مظاهر الوصف وأساليبه في الأدب العربي القديم بـ"حوليات الجامعة التونسيّة"، كذلك مقاربته الطريفة بخصوص شعر "ابن هانئ متبني المغرب" - كما شاعت تسميته لدى النقاد القدامى - تدلّ عن سعة اطّلاعه على الأدب القديم وعن تصاريف معاني الكلام واستخدامات غريب الألفاظ العربية، ومتداولها في الدلالة على المعاني. ولهذا اعتبر الأستاذ اليعلاوي إلى جانب الأستاذ عبد القادر المهيري والمنجي الشملي رموز مدرسة في العلم باللغة القديمة وقضايا اللسان العربي، وبمعاني غريب العبارات، ونادر المفردات.

اشتهر اليعلاوي بميله إلى دراسة الأدب القديم وترجمة نصوصه إلى الفرنسية

ولئن اشتهر محمد اليعلاوي بميله إلى دراسة الأدب القديم وترجمة نصوصه إلى الفرنسية فإن الأستاذ منجي الشملي قد عرف بالاهتمام بنقد الأدب الحديث وإرساء تقاليد دراسة الأدب المقارن في الجامعة التونسية، واشتهر بقراءاته وشروحاته على أدب طه حسين (ت ١٩٧٣م). وقد حاول طرق مناهج الفكر المقارن من خلال البحث في الخطاب الإصلاحي العربي كما مثله رفاعة الطهطاوي (ت ١٨٧٦) في ضوء نظرة مقارنة، ووضع في هذا السياق كتابا يحمل عنوان "عودة الطهطاوي" قدّ له الرّاحل أنور لوقا (أستاذ لأدب المقارن بجامعة السربون بباريس).



وقد برز لدى رواد الجيل الثاني من أساتذه هذه الطبقة (الميل إلى دراسة علوم اللغة ونظريات البلاغيين والنحويين القدامى في النحو والإعراب وفي أقسام البلاغة وعلومها، وهو ما بادر إليه الأستاذان عبد القادر المهيري وصالح القرمادي (١٩٣٣-١٩٨٢) الأول أعدّ رسالة دكتوراه حول "النظريات النحوية لدى ابن جنّي" نوقشت بجامعة السربون بباريس في

منتصف الستينات، وعرف بدراسة معاني البلاغة العربية وقضاياها مع تحليل نصوص الأدب القديم كما اشتهر بتحقيقه لكتاب "النمر والثعلب" لسهل بن هارون وتعليقه عليه، أمّا الأستاذ صالح القرمادي فقد كان رائدا على مستوى المؤسسة الأكاديمية لكونه كان أوّل المتحمّسين لإرساء مناهج تدريس علوم اللّسانيات واللغة، كما نظّرت لها مدرسة دي سوسير وتشومسكي، فأقدم منذ فجر السبعينات رفقة الأستاذين محمد الشاوش ومحمد عجينة على ترجمة كتاب دي سوسير "دروس في الألسنية العامّة" إلى اللغة العربية. فكان ذلك حدثا بارزا في الجامعة التونسية وأغلب الجامعات العربية إذ طرحت إشكاليات كثيرة تتعلق بالنظرة إلى اللغة وإلى مسألة الدلالة وإشكالية المعنى و العلاقة بين الّدال والمدلول، ومرجعية العلامة، وترجمة العلوم اللسانيّة.

وهكذا أمكن القول إن جهود جيل الروّاد، تمحورت حول التأصيل لمناهج دراسة الأدب العربي والثقافة الإسلامية في ضوء نظرة جديدة أكثر دقّة وعلميّة، نظرة تفهم النص الأدبي في علاقته بسياقه الاجتماعي والتاريخي استنادا إلى ثورة المناهج الحديثة، وتتناول لغته في تعدّد معانيها، ومن خلال علاقتها بأنساق ثقافية ومعرفية أخرى كالفلسفة والتاريخ والعلوم الدينية.

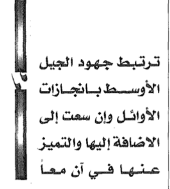


الجيل الأوسط، وأسئلة الحداثة (النقد نظرية وفن)

ترتبط جهود الجيل الأوسط بانجازات الأوائل وإن سعت إلى الإضافة إليها والتميّز عنها في آن، من جهة الرّهان على توظيف المناهج الحديثة في قراءة النصوص والحفر في بنياتها العميقة، وقد كان للأستاذ توفيق بكّار (ولد سنة ١٩٣٠) التأثير النافذ، والدور الفاعل في التأصيل لآليات النقد الحديث المستفيد من جديد المناهج والنظريات



المسدّي



ترتبط جهود الجيل الأوسط بانجازات الأوائل وإن سعت إلى الاضافة إليها والتميز عنها في آن معاً

المعاصرة هذا الرّجل الذي ينتمي إلى جيل الرّواد من ناحية المولد والنشأة لكن تأثيره البالغ في حركة النقد ومناهج الدراسة الأدبية جاء لاحقا بعض الشيء، إذ كان مقلاً في أول عهده مفضّلا القراءة والبحث والتدريس عن الكتابة والتدريس، ميّالا إلى تقديم محاضرات ذات صبغة ثقافية أو تكوينية علميّة في شكل دروس عموميّة، كان ذلك منذ سنة ١٩٦٨، حينما قدّم لأوّل مرّة محاضرة لطلبة الآداب العربية بالجامعة التونسية في إحدى الفضاءات الثقافية، يحدثنا الأستاذ حمادي صمّود عن تلك المحاضرة التي كان موضوعها "المناهج المعاصرة في قراءة النص الأدبي"، فيقول: لقد حمل إلينا الجيد. تحدّث عن رولان بارت "R. Barthes" وتودوروف "Todorouv" والبنيوية التكوينية، وتطرّق إلى الكلام على إشكاليات السياق الثقافي والمعرفي لظهور مباحث السيميائيات في الجامعات الأوروبيّة وفي فرنسا خاصة، وكان الأستاذ بكّار آنذاك يتمّ دراسته العليا في جامعة السربون، بباريس ويشتغل مدرّسا هناك، يعدّ أطروحة دكتوراه حول الأدب العربي بإشراف "بارت"، ولم يكن في الحقيقة مثلما تدلّ تآليفه النقدية وقراءاته لنصوص الأدب العربي منشدًا فحسب إلى مدرسة رولان بارت بل كان ينهل من البنيوية التكوينية والبنيويّة اللسانيّة ومن تشومسكي، ومن حفريات فوكو ومن الفلسفة على اختلاف مدارسها، وكان يصل ذلك بالنظريات المرجعية في دراسة الآداب وتاريخ الأفكار لدي لانسون ولدى فلاسفة القرن التاسع عشر وعلماء الاجتماع والتحليل النفسي بدءاً من دوركايم "Durkheim" وكونت " A. Comte" وصولا إلى فرويد Freude ولاكان Lacan.

إنّ إستراتيجية قراءة الأدب العربي، - القديم منه خاصّة - لدى الأستاذ توفيق بكّار تتحول إلى ورشة عمل ومجال بحث خصب متعدّد الآفاق تلتقي فيه مناهج ووسائل وأدوات فهم وتفسير متعددّة، إنه من هذه الوجهة يشبه كثيرا الناقد المغربي الكبير الأستاذ عبد الفتاح كليطو، وهما متجايلان تقريبا، فكلاهما يقرأ من خلال النص الأدبي السّمات الأساسية لثقافة عصر ما، وفي تصوّرهما تعتبر معاني النصّ وكذلك تقصّي أبعاده فعل قراءة وتأويل لا حدّ لهما، فالقراءة العميقة للنصّ لا تتجسّد إلا من خلال استقصاء المعانيّ المتخفيّة والأفكار الثانويّة ضمن البنية السطحية للغة النصّ، بل يكون ذلك ممكنا عند اكتشاف المسكوت عنه في النصّ، وإدراك توظيفات اللغة وتطويع

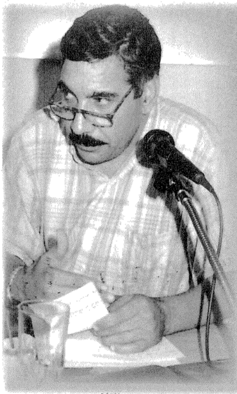
الكلام من أجل بناء عوالم بديلة، وهي عوالم حالمة هدفها غالبا إخضاع الموجود للمنشود، والاعتراف بأدوار الخيال والشعور وملكة التذوق الفني الجمالي في بناء حياة الإنسان، والتأسيس لوجوده في مجال السياسة والأخلاق والاجتماع...

كذلك كانت أغلب دراسات الأستاذ توفيق بكّار منذ بحوثه الأولى حول الحياة الأدبية والثقافية بتونس في الثلاثينات، وصولا إلى قراءاته بخصوص الشعر العربي في كتابه "شعريات" أو حول القصة في كتاب "قصصيات" مثلما تدلّ على ذلك مقدّماته النقدية لنصوص من الرواية العربية الحديثة ضمن سلسلة "عيون المعاصرة"، إذ وضع مقدمة رواية "موسم الهجرة للشّمال" للطيّب صالح ومقدّمات روايات محمود المسعدي "السدّ"، و"حدّث".

وكذلك الشأن بالنسبة إلى عبد الفتاح كليطو في مؤلفاته "الأدب والغرابة" أو "الكتابة والتناسخ" أو "الحكاية والتأويل" أو"لسان آدم".

أردنا أن نخلص إلى القول إنّ جهود الأستاذ توفيق بكّار أثّرت أكثر من غيرها في أولئك الذين حملوا لواء تحديث النقد الأدبي والفكري بالجامعة التونسية، وبالسّاحة الثقافية. لكونه جمع بين عمق النظرة الأكاديمية المستندة إلى المناهج ونظرية القراءة المنفتحة على آفاق التأويل، والتذوّق الجمالي للمباني والمعاني. فصارت كتاباته تقرأ بوصفها إبداعا على إبداع ونقدا على نقد.

لقد كان للمسار الذي دشّنه الأستاذ توفيق بكّار عميق الأثر في ثلّة من الباحثين والنقّاد، سواء من تتلمذ إليه أو ممّن لم يتتلمذ إليه واستفاد من محاضراته وقرأ مؤلفاته، فربط بينها وبين روافد نظرية وأدوات منهجيّة حصّلها من مطالعاته الشخصية


محمد القاضي

تجلّى المنعطف الجديد في النقد والقراءة منذ فجر السبعينات من خلال مؤلف البنية القصصية في رسالة الغفران

إذ عرف عن جيل أواخر الستينات وعشرية السبعينات الولع الكبير بالنّظر في الكتب ومتابعة أحدث ما يصدر في المجلاّت العلمية والفكرية المتخصّصة أو المجلات الأدبية والثقافية المتنوّعة الاهتمامات.

وهكذا تجلّى المنعطف الجديد في النقد والقراءة منذ فجر السبعينات من خلال مؤلف الأستاذ حسين الواد "البنية القصصية في "رسالة الغفران" (صدر سنة ١٩٧٠) ويتّضح من العنوان أثر المنهج البنيوي في هذه الدراسة، وقد تابع بعد ذلك حسين الواد تطبيقات المناهج الحديثة

في دراسة الآثار الأدبية فوضع كتاب "في تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج" (تونس ١٩٨٠) و"في مناهج الدراسات الأدبية" (صدر بالمغرب ١٩٨٢)، ووصف مفاهيم جماليات التلقي كما بلورها ياوس Jausse وغادمير Gadameur وربط بينها وبين مفاهيم البلاغة العربية ونظرية الشّعر عند العرب فتجلّى ذلك في أطروحته "المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩١)، وبرز في الفترة ذاتها الأستاذ محمود طرشونة بقراءاته ومقارباته للأدب العربي القديم والحديث في ضوء المنهج المقارن، فقرأ نصوصا من آثر "ألف ليلة وليلة" وقرأ المناحي الوجودية في أدب المسعدي "السدّ" و"مولد النسيان" فقارنها بالمنازع الوجودية والفلسفية في الأدب الأوروبي الحديث لدى سارتر Sartre وألبير كامي A. Camy.



وبرز الأستاذ عبد السلام المسدّي باحثا في علوم اللغة و"التفكير اللساني في الحضارة العربية" وهو موضوع أطروحته ليسهم من خلال ذلك في إرساء مسار من البحث في النصوص الأدبية والدينية والحضارية على ضوء المنهج اللساني، فنظر في إشكالية "الأسلوب والأسلوبيّة" والدلالة، وقد أنجز تآليف ومحاولات كثيرة في هذا الغرض، كما سعى إلى الإسهام في تنظير عمل الناقد فوضع في ذلك كتاب "النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت ١٩٨٠".

وتميّز في الفترة نفسها الأستاذ حمّادي صمّود الذي عرف بدقّة المنهج وعمق الرّؤية، واشتهر ببحثه القلق عمّا يشدّ فرادة الموروث إلى جديد الحداثة، وضع أطروحة بعنوان "التفكير البلاغي عند العرب: أسّسه وتطوّره" (تونس ١٩٨٠) و"الوجه والقفا: في تلازم التراث والحداثة". الأستاذ حمادي صمّود من ضمن جيل نشأ مؤثرا للقديم متطلّعا إلى الجديد طاف ما أمكن الطواف وما سمحت القدرة، بمختلف



المدارس الكلاسكية والحديثة، وحاول طيلة عقدين أن يفهم مناهج النقد الحديث، وتشعّب مصادره النظرية وتعقّد إبدالاته ومناوليه، فبدأ بقراءة نصوص الشكلانيين وحاول أن يفهم حملها المعرفي، ويدرك طبيعة السياقات الثقافية والأجواء الفكرية التي ولدّتها، ثم دبّت إلى نفسه الحيرة فصوّب نحو المدرسة الاجتماعية التي ردّت لبنية النّص اعتبارها، وخلّصت دراسة الأدب من الدغمائيّة الخانقة، وتواصلت رحلته من غولدمان Goldmann إلى الإنشائية الفرنسية، فقرأ بارت Barths وقرأ تودوروف T. Todorov واستهوته مؤلفات جيرار جينات G. Genette صاحب نظرية "عتبات النص" وانغمس في متن النقد الحديث، وما يزال يقرأه ويقلّب مفاهيمه ومناويله فحصلت له عقيدة راسخة مؤدّاها أن العملية النقدية لا تختلف تعقّدا عن النّص المبدع، وأنّها مهما بنت من أنساق لتردّ إلى النّص دون أن تحول بينه وبين ذات الناقد، و أنّ تلك الأنساق مهما بلغت من الصرامة في بيان "شكلانية" الأدب غير قادرة على قطعه عن الظرف التاريخي الذي ولّده، وعن المعنى الذي فيه وبه يولد، وهو ما يستنتجه قارئ كتابة "مفهوم الأدب عند العرب" (المملكة العربية السعودية، ٢٠٠١) أو كتابه "بلاغة الهزل" أو دراساته عن "المعنى والتأويل" أو "المعنى وتشكّله".

وفي الطبقة نفسها ظهر الأستاذ الهادي الطرابلسي باحثا متميّزا في خصائص الأسلوب، واشتهر بقراءاته وتعليقاته على شعر أحمد شوقي ووضع في ذلك رسالة بعنوان "الشوقيات"، أردفها مباشرة بكتاب "تحاليل أسلوبية في الأدب العربي القديم". وفي السياق ذاته ظهرت جهود أساتذة كبار صاروا منارات في النقد الحديث، من هؤلاء الأستاذ توفيق الزيدي الذي اهتم بتنظير إشكالية الأسس المعرفية للمصطلح النقدي وسياقات استخدامه، وأنجز محاولات في هذا الغرض على الشعر القديم والحديث، كذلك الأستاذ مبروك المناعي الذي أنجز رسالة تحت عنوان: "الشعر والمال". أو فوزي الزمرلي الذي أنجز دراسات وبحوث جامعية حول "القصّة التونسيّة" وأدب الروائي والقاصّ التونسي البشير خريف (١٩١٧-١٩٨٢). وتميّز الأستاذ محمد القاضي بالبحث في تقنيات السّرد وفنون القصّ والإخبار موظّفا في ذلك نظريات الشكلانيين الرّوس وسرديات غريماس (Greimas) وتودروف وبارت وجينات، فولع أوّل الأمر بفنّ الخبر في الأدب العربي القديم فدرسه بوصفه شكلا مخصوصا من أشكال الإبداع في الأدب العربي يستوجب استخلاص مقوّماته وقوانينه واستشفاف "بلاغته" من حيث هو ممارسة نصّية تخييليّة تتوسّل في التعبير بعدد من الآليات، وتروم الاضطلاع بجملة من الوظائف، يقول في مقدمّة رسالته "الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربيّة" (منشورات كلية الآداب منوبة، ١٩٩٨):"إن دراسة الخبر دراسة إنشائية هي التي تمهّد لنا سبيل الوقوف على عملية إنتاج الفنّ في البيئة الثقافية العربية، وعلى السّمات الأساسيّة للمجال الذي صدرت عنه هذه النّصوص، وعلى أهمّ الطرائق التي بها تمّ الإنتاج". غير أنّه بعد ذلك يمّم وجهة شطر السرد القصصي والروائي الحديث وله "دراسات في السردية التونسية" و"أضواء على أصوات الرواية التونسية"، وبحث في إشكالية العلاقة بين الرواية والتاريخ، وساهم في مجال التنظير لذلك، وله في هذا الغرض مؤلفات كثيرة من أبرزها "طرائق تحليل النص السردي".

تلك إشارات وتنبيهات إلى تآليف وأبحاث لجيلين بارزين من أجيال الجامعة التونسية ساهم كلّ منهما انطلاقا ممّا تراكم له من كمّ معرفي، وهواجس فكرية وجمالية في حركة نقد الأدب ودراسة أجناسه، وتلويناته المختلفة قديمها وحديثها. ولم يكن ذلك يجري بمعزل عن التنظير والمشاركة في شرح الأدوات النظرية، ومناويل النقد الحديث، والترسيخ لسنن استخدامها ولتقاليد اعتمادها في دراسة النصوص، وتأويلها، أو الإعراض عنها وتجاوزها أو استبدالها بغيرها، أو تطعيمها بقيم وتصوّرات من الموروث، وهكذا الأمر كلّما استوجب ذلك سياق تطوّر المعارف والعلوم ذلك.

* كاتب من تونس

الهوامش:

(x) – سنقتصر في هذا المقال على دراسة الفترة التأسيسية أي إبّان انبعاث الجامعة التونسية أواخر الخمسينات وسنتبع ثمرات تلك الإنطلاقة وإلى حدود عشرية السبعينات، وهي العشرية التي شهدت بروز مؤلفات آخر جيل تتلمذ إلى الرواد المؤسسين.



مساحة للتأمل

هوامش بيضاء

نادر رنتيسي *

تتشابه في المواسم الانتخابية للأطر النقابية التي تجمع المبدعين والمثقفين والكتاب، برامج المتنافسين، التي تنصب في جانب كبير منها لتوفير مناخ قادر على تحسين ظروف المثقف والمبدع، المعيشية والانسانية. وبعضها يغالي حين يذهب حد الطموح بإبراز مبدعيها نجوما محلية واقليمية.. وكونية إذا ما طال الحلم.

ومن المؤكد أن يكون هذا التوافق على الحلم أمرا يبعث على الفرح العابر، لكن ليس ثمة اطمئنان، أبدا، عندما يتم التدقيق، عقب كل دورة مختلفة اللون، متشابهة الطعم، في النتائج التي لم تؤد إلى الحلم أو بعضه.. حتى ولو في منام مضطرب!

وإذا ما تم إقرار الشكوى الدائمة لأعضاء تلك الاطر النقابية بعجزها عن حملهم ومنجزهم، خارج حدود الدوائر الضيقة التي تتقلص إلى شبكة واهنة من العلاقات غير المترابطة، فإن أجنداتها الاخرى تبدو كائنات حبرية لا تحيد عن سطورها ولا تقوى على مزاولة الحياة!

الاجندات لا تختلف كثيرا، وإن تعددت بما يكفي ملء قائمتين أو أكثر؛ والاختلاف الذي يصل حد شحن الاسلحة بذخائر من مفردات مغبرة عن الخيانة والتبعية، يتيح شرذمة الموقف إلى مواقف (لا تتشابه إلا في نواياها!) يختار كل طرف منها ما يمكن جمعه، متناسقا، في بيان انتخابي، تبرر وجوده وخوضه الانتخابات، وربما تبرر تلك المواقف، أيضا، فوزه أو خسارته، أو حتى إخفاقه في تحقيقها، طالما هي مواقف تحتمل القراءة في كل المراحل الدقيقة!

ثمة من يراها أما "للمعارك التي يتبرأ الجميع، تاليا، من نسب خساراتها. وهم يختلفون أيضا، داخل الكيان الواحد، على اقتطاع النصر الذي لا يزيد عن اغتنام بندقية صيد بطلقة واحدة، يخطئ أحدهم عند تجربتها فتصطاد رفيقه!

.. **وما** بين ذلك ليس أكثر من هيئات عامة استمرأت دور المعدود، أي معدود يرتضي انتكاسة الرأس وقارا لمكرس راسخ من فرط الهرم، لا أكثر؛ يصطف عدد هنا، وآخر هناك، ويبقى هامش بسيط للانتقال بين هنا وهناك، مما يتيح تبادل السلطة على نحو ديمقراطي يحتاج إلى تخمة تلك الاطر، محشوة بالكثيرين ممّن استدركوا مهنة الكتابة، وتحولوا إلى ظواهر صوتية لا تدرك قيمة صوتها إلا مرة كل عامين أو أكثر!

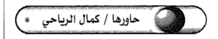
غبار هذه المعارك الموسمية أخذ يتعاظم، حتى بدا في غير موقف سحابة سوداء تضيق على الراقصين في عتمة لايشجها ضوء.. حتى إذا ما خفتت وبهتت تراخى المنتصرون على مكاسب نقابية صغيرة، لا تتعدى الرغبة في سفر مدفوع المياومات، أو تصدر وفد في مؤتمر أدبي قليل الشأن!

الكبار فقط منْ تخففوا من روابط الأطر النقابية وحساباتها الصغيرة، عندما وقفوا على الحياد الذي لا يشبه التوطؤ كما نطقت بذلك إحدى شخوص حيدر حيدر في رواية "وليمة لأعشاب البحر"؛ بل الحياد الرافض لأن يكونوا نباتات عديمة الفائدة على جدران جليلة، وهوامش واسعة، بيضاء من المعنى في كتب لا ضرورة لها، أو عروة في كم قميص لفاقد الأطراف..!

وفي الاثر ثمة صغار تكابروا وحاولوا الاكتفاء بهالة من الدخان الأبيض، وجاهدوا لاجتراح قنوات ترابية بعيدة عن صراعات قوائم المؤلفة قلوبهم. وبالطبع لم يفلح الكثيرون منهم في الوصول إلى نهاية النفق المعتم..؛ فالرقص عبثي وشديد [illegible]

* كاتب وصحافي أردني

حوار مع الكاتبة السعودية زينب حفني



الالتزام يقتل الإبداع
و أنا لم أنل حقي من التقدير داخل مجتمعي،
وإلى اليوم يتم تجاهلي في الأوساط الثقافية

يرى الروائي والمفكر السعودي تركي الحمد في واحد من الحوارات التي أجريت معه في إحدى الفضائيات أنّ بعض الكتّاب في مصر مازالوا ينظرون إلى الروائي الخليجي باعتباره نتاجا بتروليا،فهو كاتب يأتي إلى الكتابة من مجتمع أصابه الثراء فجأة وأن نجاحاته رهينة بهذا البترودولار. من خلال هذا الإحساس بالغبن الذي شهدناه في شهادة تركي الحمد نحاول تحسس المنتوج الروائي السعودي من خلال سلسلة من الحوارات.



زينب حفني

يبدو أن الرواية السعودية مثلها مثل كل المنتوج الروائي العربي الذي نبت في الأطراف تعانى من التهميش وكذلك الأمر مع رواية المغرب العربي التي أهملت رغم أن تجربة محمود المسعدي كانت رائدة فحدث أبو هريرة قال وروايته السد أيضا كتبت في الأربعينات والثلاثينات من القرن العشرين...الرواية السعودية رواية أطراف والمركز هو القاهرة وقسم الوطن العربي تقسيما غريبا أدبيا فالخليج للشعر والشعر النبطي والمغرب للنقد والفكر والفلسفة والشرق ونقصد مصر للرواية والقصة القصيرة. واليوم انحسر دور القاهرة التنويري والمركزي وانفتح العالم برمته على مصراعيه أمام المبدع وهاهي الرواية السعودية تصلنا من لندن وفرنسا واسبانيا ولبنان...

غير أن هذا التراكم أيضا متّهم بتهم أخرى وهي الكتابة الفضائحية وكأنما هي ظاهرة سعودية!

يبدو أن الكتابة الفضائحية ظاهرة عامة غزت الأقلام العربية بعد اطلاع الكتاب العرب على نصوص غربية مترجمة لأعلام الأدب الغربي مثل هنري ميللر وجان جينيه وماريو بارغاس يوسا، وقد ساهم في تأجج هذه النصوص مساحة الحرية المتوفرة من خلال وسائل الاتصال المتطورة وانتشار دور النشر العربية خارج الوطن العربي من جهة وتفاقم القهر الذكوري من جهة ثانية ولا يمكن أن نهمل تجربة عربية مؤثّرة ساهمت في أحداث منعرج مهم في مسيرة الأدب العربي ونقصد تجربة المغربي محمد شكري وسيرته الفضائحية الصادمة.

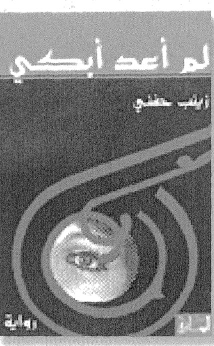
تمكّنت الكاتبة الخليجية من أن تقول ذاتها ومجتمعها في نصوص سردية كثيرة بدأت تشكّل مدوّنة مهمّة يمكن أن تدرس بصفتها منجزا إبداعيا

موازيا لما خطّه الرجل عبر تاريخه الحبري الطويل

لا ينكر أحد ان الكاتبات الخليجيات امتلكن جرأة كبيرة في اقتحام المنطق المحظورة وعوالم كانت موصدة أبوابه إلى عهد قريب نتيجة خصوصية البلد ونقصد ما حبّرته رجاء الصانع وما وضعته تحت عتبة أجناسية غير متّفق عليها "رواية" نقصد نصها الممهور ب "بنات الرياض" وما كتبته صاحبة رواية "الآخرون" التي لم تتجشّم البحث عن عنوان جديد وأصيل لروايتها ويظهر الفقر الروائي عندها من عدم معرفتها بالنصوص الروائية العربية لأنها لو قامت ببحث ساذج في الانترنت لاكتشفت أن هذا العنوان هو عنوان لرواية تونسية شهيرة. أما زينب حفني فقد كتبت المقال الصحفي والشعر والقصة القصيرة والرواية صدر ها: في القصة القصيرة "نساء عند خط الاستواء" وفي قصيدة النثر "إيقاعات أنثوية" وفي الرواية "لم أعد أبكي" و" ملامح"و المتأمّل في عناوين هذه النصوص لا يمكن له إلاّ أن يلبس بردة القارئ الذي وصفه الحبيب السائح ويلجها بانتظاراته الذكورية من ناحية وبفضوله المتسائل عمّ ستكتب روائية خارجة من قلب المجتمع البطريركي؟

و الحق أن زينب حفني زُجّت في خانة الكتابة الفضائحية وهي ليست كذلك لان المرأة تمارس الكتابة منذ سنوات وهي ليست دخيلة عنها شكل،روايتها "ملامح" رواية ممتعة وخطيرة بمعنى وهذا ما دفعنا إلى محاورتها حول هذه الرواية التي شغلت المشهد الثقافي العربي لوقت ابان صدورها.

أعتقد أن المشكل الحقيقي ليس في جرأة المواضيع فقط أو التيمات المتصلة بالحديث عن السحاقيات والشذوذ الجنسي وعوالم النساء الداخلية في مجتمع محافظ،المشكل الحقيقي يتمثّل في قراءة هذه الأعمال وفق مقتضيات الفن الروائي أو الجنس الروائي لأن الكثير من النصوص ينحسر فيه الفن



تمكّنت الكاتبة الخليجية من أن تقول ذاتها ومجتمعها في نصوص سردية كثيرة بدأت تشكّل مدوّنة مهمّة يمكن أن تدرس بصفتها منجزا إبداعيا موازيا

لصالح التيمة وغرض الإدانة ، والحق أن المعضلة لا يمكن أن نرجع أسسها لا إلى الكاتب ولا إلى القارئ العادي إنما إلى الناقد الذي يحاول أن يهلل لهذا المنتوج ويعلي من شأنه وينخرط هو بدوره في قناع النضال؟؟؟؟؟

في هذا الحوار سبر لأغوار كتابة زينب حفني الروائية والقصصية ومحاولة لمساءلة منتوجها الإبداعي الذي اختلف حوله المتابعين قراء كانوا أم نقادا.

زينب حفني كاتبة وشاعرة وقاصة وروائية سعودية من مواليد مدينة جدة.

تخرجت من كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز بجدة عام ١٩٩٣م

بدأت العمل في الصحافة عام ١٩٨٧م

تنقلت في عدد من الصحف السعودية المحلية.

كتبت في عدة مجلات عربية من ضمنها مجلة "صباح الخير" المصرية، مجلة " الرجل" اللندنية.

كتبت مقالا أسبوعيا بصفحات الرأي في صحيفة الشرق الأوسط الدولية على مدى خمس سنوات. وقد تم توقيف الكاتبة عدة مرات بسبب جرأة ما تطرحه من قضايا إنسانية تمس الواقع الاجتماعي داخل وطنها.

تكتب حاليا مقالا أسبوعيا بصفحات وجهات نظر في صحيفة الإتحاد الإماراتية.

صدر لها: "رسالة إلى رجل" وجدانيات عام ١٩٩٣م.

صدر لها ثلاث مجموعات قصصية: "قيدك أم حريتي" عام ١٩٩٤م. "نساء عند خط الاستواء" عام ١٩٩٦م. "هناك أشياء تغيب" ٢٠٠٠م.

" نساء عند خط الإستواء".

كتاب "مرايا الشرق الأوسط" يضم قسم كبير من مقالاتها التي نشرت في صحيفة الشرق الأوسط الدولية عام ٢٠٠١م.



رواية " لم أعد أبكي" عن دار الساقي عام ٢٠٠٣م.

"إيقاعات أنثوية" قصائد نثرية عن دار مختارات عام ٢٠٠٤م.

"ملامح" عام ٢٠٠٦م عن دار الساقي.

هذا الحوار يسلّط الضوء على بعض أعمالها ويكشف عن رؤيتها للعالم وللكتابة.

١- لننطلق من جديدك، روايتك الأخيرة "ملامح" كانت تحمل عنوانا آخر "ملامح بلا عيون" لماذا اختصرت العنوان؟ هل ترين أنّ التكثيف في العناوين أفضل من العناوين المطوّلة؟ أم لأن العنوان الحالي مفتوح على إمكانات أكثر للتأويل؟



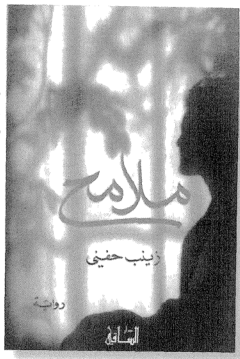
- بلا شك أن التكثيف في العناوين أفضل من العناوين المطولة، حيثُ أنها تُساعد القارئ على التقاط عنوان الرواية وتخزينه في ذاكرته بسهولة، إضافة إلى أن العنوان المختصر يُعطي إمكانات أكثر للتأويل من قبل المتلقي، ويرفع حرارة التشويق في ذهنه حول مضمون الرواية.

"ملامح" قد تعني هو أو هي في أي مجتمع. "ملامح" قد تعني حسر الغطاء عن وجوه متعددة الزوايا، تتعمّد السير متخفية في الظلام، بعد أن يُسدل الليل أستاره على الحواري والطرقات والأزقة الجانبية، حتّى لا يُلاحظ أحد خروجها، ويقتفي أثرها، ويعرف مقصدها.

٢- يمثّل "الحب" هاجسا مركزيا في أعمالك، تنظّرين له وترثينه... هل يشي هذا الاهتمام بحرمان عاطفي عاشته زينب حفني؟

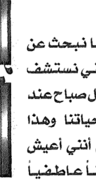
- سؤالك توقفت عنده طويلا. قدّم لي إنسانا سويّا لا يُشكّل الحب هاجسا في حياته. صدقني جميعنا نبحث عن حب نقي نستنشق عبيره كل صباح عند نافذة حياتنا. لكن هذا لا يعني بأنني أعيش حرمانا عاطفيّا، فأن محاطة بحب الأهل والأبناء والأصدقاء. لكن حياتي فيها محطات وداع كثيرة. أحباء فقدتهم على مدار رحلة حياتي وما زلتُ أتطلع إلى لقاؤهم يوما، وأصدقاء خذلوني وحزنت لسقوط أسهم مكانتهم في قلبي، وأناس اضطررتُ إلى شطبهم من ذاكرتي لمرارة تجربتي معهم.

لكنني مع هذا أتساءل.. لماذا لم تبرر ما اشعر به إلى وجود هاجس اجتماعي، يُؤرق فكري ليلا ونهارا!! الحب لا يعني فقط رجلاً وامرأة، هناك علاقتك الحميمية بالأشياء والناس والأمكنة. جميعها مجتمعة تخلق في أعماق الأديب القلق والتوتر، لكن هذا الحرمان من وجهة نظري يُشكّل دعامة قوية للأديب الحقيقي، تدفعه للغرف من آبارها، ليروي ظمأ نفسه المتعطشة لبناء مدينته الفاضلة.



٣- رغم نقمتك الشديدة على المجتمع الذكوري بشكل عام فإنّك تهدين أحد أعمالك إلى والدك وتعتبرينه الحب الأول في حياتك وإنه هو من علّمك أن الحياة كفاح لقهر شيء اسمه المستحيل...هل كان والدك استثناء في هذا المجتمع الذي تحاربينه/ المجتمع الذكوري؟!

- أريدك أن تُدرك جيدا، أنني لا أقف على الجانب المعاكس من الحياة، نكاية في الرجل، كون الرجل صراحة يمثل همزة وصل حقيقية في حياتي، ولا أفكر في إخراج خنجري من جرابه لأغمده في صدره. فكما أن المرأة تعتبر رحيق الحياة، كذلك الرجل يكمن في نبضه سر الكون.



جميعنا نبحث عن حب نقي نستشف عبيره كل صباح عند نافذة حياتنا وهذا لا يعني أنني أعيش حرماناً عاطفياً

والدي لم يُفرّق يوما بين أبناءه الذكور والإناث في المعاملة، بل كان يتفاخر بأولاده جميعا. لقد كنتُ محظوظة لأن أبي كان رجلا من طراز نادر. هذا لا يعني انتفاء هذا النموذج، لكن هناك قلة من أمثاله داخل مجتمعي.

للأسف المجتمع العربي في الأصل، مجتمع ذكوري وإن تفاوتت نسبته من بلد آخر، لكن يجب أن نُفرّق بين المجتمع الذكوري وبين الرجل بصفة عامة. أنا لا أحمل عقدة تجاه الرجل الشرقي، كونه هو الآخر أسير موروثاته الاجتماعية، وأعرافه البالية، وأسير ظروفه التي قهرت أحلامه وأمانيه، وأسير أنظمته القمعية، التي صادرت حقه في العيش بكرامة على أرضه، والتي انعكست تلقائيا على علاقته بالمرأة، شريكته في رحلة المعاناة.

٤- أي معنى وأي تعريف للأنوثة عند زينب حفني وقد جعلت مدار تجربتها في الدفاع عنها؟

- الأنوثة هي أجمل هبة جسّدها الله في المرأة، لكن للأسف يُنظر في بعض المجتمعات العربية إلى هذه الأنوثة نظرة حذرة، حيثُ تُطالب العقول المتحجرة بتدجينها، حتّى لا تنفرط عقدة الأخلاق وبالتالي تؤدي إلى خراب المجتمع!! هذه الأنوثة لو أُفسح لها المجال لكي تُمارس حياتها بصورة طبيعية أسوة بالرجل، ستصبح الحياة بالتأكيد أكثر رقيّا وتحضّرا وجمالا.

الأنوثة، تعني أن يحترم المجتمع عقليتي، ولا ينظر إلى مفاتني على أنها ستهدم معبد المجتمع على رؤوس أصحابه. الأنوثة، تعني ورقة المرور الحقيقية إلى بناء شراكة حقيقية مع الرجل.

أريد من الرجل أن يعطي المرأة عصارة روحه، كما يُطالب المرأة أن تفني ذاتها من أجله. الحياة لها وجهان جميلان، لا يمكن أن تكتمل لوحة الحياة إلا إذا تعانقت الملامح في سيمفونية جميلة، اسمها قدسية الحياة بين الرجل والمرأة.

٥- بدأت كتابة يومياتك في سن مبكّرة.

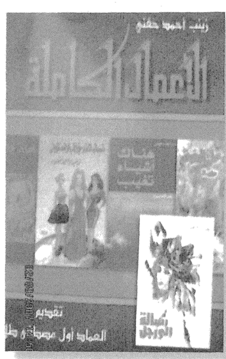
هل مازلت على عادتك تلك؟ هل يمكن أن نرى يوما هذه اليوميات؟ أم ستكون مادة خاماً لسيرة ذاتية أو أعمال إبداعية؟

- ما زلتُ أحتفظ بيومياتي البكر في درج مكتبي، أعود إليها بين حين وآخر. لكنني سأكون صادقة معك، لم أعد أمارس كتابة يومياتي بصفة يومية كما كنتُ في الماضي، ربما يعود هذا لكثرة انشغالاتي. لا أدري إن كانت هذه اليوميات ستكون مادة لسيرة ذاتية يوما ما، فالكاتب تتغيّر مرئياته لكثير من الأمور مع تراكم التجارب والخبرات، ومرور العمر.

هناك بلا شك الكثير من الصور الحيّة التي تفاعلتُ معها فكريًا أو وجدانيًا وقمتُ بالتنفيس عنها عبر قصصي ورواياتي، فمن الصعب أن يفصل الأديب روحه وشخصيته عن إبداعاته التي يُلقيها على الورق، لذا أفضّل أن تنعكس في مجمل أعمالي الإبداعية.

٦- ترددين دائما عبارة "وجدانياتي.." ومشتقاتها. هل الكتابة عندك ما زالت نشاطا وجدانيا؟

- عندما أكتب مقالاتي، أتجرّد من وجدانياتي، حاملة هم أمتي على أسنّة أقلامي، فأكتب بحس عروبي خالص، محاولة البعد عن أي تحيّز شخصي، أو انفعال وقتي. بعكس القصة والرواية التي تحتاج إلى نشاط وجداني، لذا لا أشعر برغبة في الكتابة إذا وجدتُ نفسي خاوية



من الداخل. لا بد أن يكون بداخلي شحنة من الثورة والتمرّد، وزخم من الانفعالات الحية المتشابكة، التي تدفعني لتفجيرها على الورق، في قصة أو رواية أو قصيدة نثرية.

٧- هل فعلا تسبب نشر مجموعتك "نساء عند خط الاستواء" في عزلك من العمل بالشرق الأوسط؟ ماذا قدمت زينب الحفني الإنسانة لزينب الكاتبة؟

- بل العكس هو الصحيح. الضجة التي صاحبت صدور مجموعتي "نساء عند خط الاستواء" منذ أكثر من عشرة أعوام، ساهمت في انتشار إسمي، وفي إفساح المجال أمامي للكتابة في صحيفة مهمة كصحيفة الشرق الأوسط الدولية. قرار عزلي عن الكتابة في جريدة الشرق الأوسط كانت لها أسباب كثيرة ما زالتُ أجهلها، وإن كان السبب الظاهر تغيير الهيكل العام للجريدة، واستقطاب أقلام أخرى جديدة.

سألتني ماذا قدمت زينب حفني الإنسانة لزينب حفني الكاتبة!! سؤال جميل، سرحت في مضمونه. الحقيقة هناك علاقة ود قوية تربط بين زينب حفني الإنسانة وزينب حفني الكاتبة. زينب حفني الكاتبة قدّمت الكثير لزينب حفني الإنسانة، من خلال نضجها الفكري، وهو ما ساعدها على فهم طبيعة ما يجري من حولها، وعلى القدرة في التعامل بموضوعية مع الأشياء والناس والأمكنة. كذلك زينب حفني الإنسانة قدّمت الكثير لزينب حفني الكاتبة، فانا بطبعي جريئة، عنيدة، لدي قدرة كبيرة على الصمود، وهذه الخصال ساهمت في جعلي قادرة على الاستمرار في عالم الكتابة، الذي ما زال من أصعب الطرق التي من الممكن أن تسلكها المرأة، في مجتمع لم يتقبّل بعد فكرة أن تكون المرأة ندّا للرجل في طرح قضايا مجتمعها الشائكة.

٨- رأيت أنّك في معظم كتاباتك تنشغلين بالحكاية أكثر من الاشتغال على الفن الروائي أي الشكل الفنّي، فتبدو لي زينب في كثير من أعمالها "قدّوسية" نسبة إلى إحسان عبد القدوس. هل تعشقين هذا الكاتب إلى هذا الحد؟ ومتى تتخلّصين منه نهائيا؟

- سؤالك فيه اتهام مبطّن. لكن من وجهة نظري، يظل إحسان عبد القدوس أول الأدباء العرب الذين غاصوا بجرأة في عوالم المرأة العربية. لا أنكر بأنني تأثرت بأسلوبه في فترة من الفترات، لكن هذا لا يعني بأنني أسير اليوم على نهجه.



لقد تأثرت لاحقا بأدباء أمريكا اللاتينية، وبالواقعية السحرية التي يرتكز عليها أدبهم القصصي والروائي، مع هذا ما زلتُ أؤمن بأن الفن للحياة، وليس الفن من أجل الفن.

٩- تسردين جل قصصك ورواياتك بضمير المتكلّم. هل هذا الضمير حسب رأيك هو الضمير الأكثر قدرة على إيصال أفكارك؟ هل تسكنين له لأنه ضمير البوح؟

- لم أتعمّد استخدم ضمير المتكلّم،

كمنبر للبوح الداخلي في قصصي ورواياتي. لاحظ أن التحدّث بضمير المتكلّم، أصبح التوجه الجديد في كتابة الرواية الحديثة لدى الكثير من الأدباء، وتقلّصت لغة السرد على لسان الحاكي أو الراوي في الأدب العالمي اليوم. كما أنني أرى بأن كتابة الرواية أو القصة بضمير المتكلم، تجعل القارئ أكثر تفاعلا مع أحداث الرواية، والتعايش مع أبطالها، والاستماع لهمومهم، والتوغّل في أعماقهم، حتّى يخال قارئها أن هناك من يحكي له عن مكونات قلبه دون حياء أو تردد.

١٠- فكرت يوما ما في كتابة سيرتك الذاتية. ووقفت تنتقدين الكتابات السيرية للنساء ولكنك تراجعت عن نشر هذه السيرة. هل مازال سقف التحرر والجرأة التي تتحرك فيها زينب حفني لا يسمح بنشر السيرة الذاتية؟ ثم كيف ترين الكتابة ممكنة في جنس السيرة الذاتية الذي فشل الرجال في خوض مغامرته؟

- أرسل لي قارئ رسالة، بعد أن غمزت في واحدة من مقالاتي أنني أنوي نشر سيرتي الذاتية، أجابني.. ما الجدوى من كتابة سيرتك الذاتية؟! سترحلين كما رحل غيرك!! والحقيقة أن تعليقه استوقفني وسألتُ نفسي.. هل هناك بالفعل جدوى من كتابة سيرتي الذاتية؟! عدتُ وحاصرتُ نفسي بسؤال صريح.. هل أنا قادرة على خوض مغامرة كتابتها، بكل تفاصيلها الدقيقة، وغرفها المغلقة، وأنّاتها الصامتة؟! وهل من الممكن أن انجح في هذا الجنس الأدبي الذي عجز عن خوضه عتاولة الرجال في عالمنا العربي؟! أعترف لك أنني بالفعل وقفت حائرة في وضع إجابة دقيقة!! هذا يعني أنني سأفتح النار على نفسي من كافة الجبهات، وسينهمر علي وابل من الرصاص، دون أدنى رحمة أو شفقة. أنا لم أصل بعد لهذه المرحلة من الشجاعة، ولا أعتقد أن مجتمعنا مؤهل لغفران هذا النوع من الأدب.

إن مساحة الحرية الفكرية التي كانت موجودة في عصور الإسلام الزاهية، كانت تجيز طرق هذا الجنس الأدبي، واضرب مثلا بالشاعر أبو نواس، الذي تاب أواخر أيامه وترك لنا أشعار جميلة في الصوفية، إلا أن التاريخ لا يذكره إلا بأشعاره التي يتغنّى فيها بحبه للغلمان. وينطبق هذا على الأديب محمد شكري، الذي سطّر الكثير من الإبداعات، لكن ظلّت سيرته الذاتية "الخبز الحافي" لصيقة به إلى اليوم.

إنها ليست قضية جرأة والسلام، إنها قضية مجتمعات تعودت أن ترسم خطوط هلامية على أرصفة طرقاتها في وجه كل من يُحاول الخروج عن نهجها.

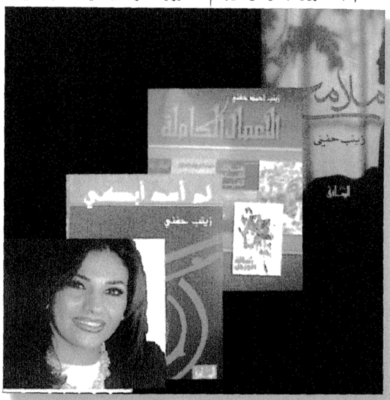
١١- تصدّرين رواية " ملامح" بنص من سيرة ذاتية عالمية هل تفعلين ذلك من قبيل التمني أو للإيهام بواقعية الرواية كفعل اعتراف؟

- أنا لم أبدأ الرواية بنص من سيرة ذاتية، رغبة مني في إيهام المتلقي بواقعيتها، ولكنّي وضعته متعمدة لأرسل رسالة ضمنية للقارئ، أن الإنسان يظل يحمل إنسانيته في دواخله مهما تخبّط داخل ضعفه الإنساني، وأنه كذلك مُكبّل بسقطاته كما هو محكوم بآدميته.

روايتي تقول من خلال شخوصها، أن هذه النماذج موجودة في مجتمعاتنا العربي، داخل بيوتنا، وبين سياسيينا ومثقفينا. اردت القول بأن البهرجة الاجتماعية وتلميع الوجوه باسم العفة والفضيلة، ما هي إلا مساحيق رخيصة الثمن، سرعان ما تقشعها أول ريح ماطرة!!

١٢- هل تسرّبت سيرتك إلى أعمالك الإبداعية؟ وهل يمكن للكاتب أن يتخلّص من سيرته نهائيا وهو يكتب إبداعه؟

-سؤالك فيه "خباثة". الإنسان ابن بيئته، فأنا لا أستطيع أن أكتب عن بلاد الواق الواق مثلا. أنا أتفاعل مع ما يجري على أرض مجتمعي بتجسيده على الورق في قصة أو رواية. أرى أن من الصعب على





المبدع التخلّص بسهولة من اسر سيرته الذاتية في بداياته، كما أن الأديب لا يمكن أن ينفصل عن ذاته وهو يكتب، لا بد أن تجد سطرا هنا، أو عبارة هناك، أو فصلا كاملا، يُعبّر عن نهجه، أو موقفه، من الأشياء والناس بل ومن الحياة نفسها.

١٣-ما رأيك في من يقول أن زينب حفني تعيد تجربة نوال السعداوي بأسلوب آخر أو في نسخة خليجية؟

- سُئلت هذا السؤال مرات عديدة، في حوارات صحفية، ومقابلات تلفزيونية، وسأكرر ما قلته بأن نوال السعداوي تعتبر رائدة في حركة تحرير المرأة، ولها كتب قيمة منها كتابها "المرأة والصراع النفسي" الذي تُلقي فيه الضوء على معاناة النساء أثناء عملها كطبيبة نفسية، وكذلك كتابها "المرأة والجنس"، لكن هذا لا يعني بأنني أؤيدها تأييدا كاملا، فهناك العديد من أفكارها الدينية أجد فيها شطط، وهو ما ذكرته في عدد من مقالاتي.

مع هذا أنا لا أريد أن أقلّد الجاحدين، في طمس خطى من سبقونا، وتجاهل إنجازاتهم. أنا لم أصل إلى ما وصلتُ إليه عشوائيّا، لقد تبعتُ خطوات من سبقوني، وبلا شك سيأتي من سيتبع خطوات جيلي، وتكملة فصول النضال، وتثبيت الأطروحات التي آمنّا بها.

١٤- هل على الكاتب أن يكون مناضلا أم عليه أن يكون من أجل فنه هامشيا ومتمرّدا؟ وهل يقتل الالتزام الإبداع؟ ألا تصنع المجتمعات من الفنان رمزا فتلهيه أحيانا عن فنّه؟ ما الذي يسعد زينب أن يقال عنها أنها تناضل من اجل المرأة أم إنها روائية؟

- مرة أخرى استوقفني سؤالك!! أنت تمتلك القدرة على استفزاز أفكاري ودفعها نحو السطح. نعم أرى بأن الالتزام يقتل الإبداع، أجمل شيء أن يعيش الأديب حرّا طليقا لا يتبع

أحب أن يُقال عني بأنني أناضل من أجل المرأة كون المرأة في مجتمعي ما زال امامها الكثير من المعوقات الاجتماعية

أحد، ولا يُجامل أحد، ولا يُصفق لكي ينال إعجاب الأفاقين!!

أريد أن أكون صادقة معك، أحيانا أحب أن يُقال عني بأنني أناضل من أجل المرأة، كون المرأة في مجتمعي ما زال أمامها الكثير من المعوقات الاجتماعية، وأن واجبي يحتم علي النضال من أجل الأجيال القادمة من النساء. وأحيانا أخرى أحب أن يُقال عني روائية متمردة، تمسك بمشرط حاد لتُشرّح مجتمعها وتنتزع عيوبه، وتُعلن فسوقه على الملأ.

أنا كامرأة لا أستطيع أن أفصل ذاتي المناضلة من أجل نزع حقوق المرأة في بلادي، عن زينب الأديبة التي تعشق فنها، وتحب العيش داخل دائرة إبداعها، لتُسطّر خلجاتها، ورؤاها الحياتية.

سأكون صريحة معك، أنا لم ولن أتطلع للحصول على أي مناصب قيادية ثقافية أو حقوقية داخل مجتمعي، خوفا من أن يدفع قلمي الحر يوما ثمنا باهظا لهذه المكانة. أريد أن أظل محلقة في سماءات إبداعاتي، مثل طيور النورس التي يسمع الناس أصواتها فتنتشي خلجاتهم.

١٥-هل أصبح هتك المحرم وكتابة التابو السبيل لشهرة الكاتب العربي؟

- بلا شك أن الاقتراب من الثالوث المتمثّل في الجنس والدين والسياسة، يُعتبر من المحرمات في مجتمعاتنا العربية، والاقتراب منها يُعجّل بولوج الكاتب إلى عالم الشهرة، كون الممنوع مرغوباً كما يُقال، لكن المهم في كل هذا، أن تكون نية الكاتب إصلاح أعطاب مجتمعه وليس لفت الأنظار إليه، لحظتها أهلا وسهلا باختراق هذا التابو.

لا أخفيك، أنا قلقة على الوضع الثقافي في مجتمعي، فهناك هجمة مسعورة من الجيل الجديد على اقتحام عالم الرواية، دون أن يملك أغلبيته الأدوات الفنية والرؤية الحياتية للحياة والناس والأشياء، وما يُشعرني أكثر احتفاء الأوساط الثقافية بها، مما يدل على أن هناك فهماً خاطئاً وحقيقياً لمفهوم الرواية، وهذا يعود إلى أن المجتمع السعودي ما زال في مرحلة التحديث الفكري والاجتماعي. هذا الخلط سيؤدي إلى خلق بنية ثقافية غير سوية مستقبلا.

١٦-هل تشعر زينب حفني أنها منبوذة في مجتمعها الذكوري؟

كتبت نصا طريفا بعنوان " موقعي..من الإعراب " أين ترين موقعك من المشهد الروائي العربي اليوم؟

- نعم.. أنا لم أنل حقي من التقدير داخل مجتمعي، وإلى اليوم يتم تجاهلي في الأوساط الثقافية، ولا يُشار إلى إسمي في الداخل بالرغم من أنني أعتبر من الرائدات، ومتواجدة في الساحة الثقافية ما يقرب من عشرين عاما، مع هذا أؤمن بان الكاتب يجب أن يدفع ثمن مواقفه النبيلة. أنت تدرك بأن من الصعب أن تصفع العقول المتحجرة وتطلب منها أن تُصفق لك امتنانا، لا بد أن تجد فيهم من يُطالب بكتم صوتك، وكسر قلمك، وحشرك في مؤخرة الصفوف. مع كل هذا أنا جدا سعيدة بما حققته على مستوى الشارع العربي، وقد أصبح لي موقع جيد في الساحة الثقافية العربية، لأن عروبتي تظل هي شغلي الشاغل، وهاجسي الأكبر.



* باحث وأكاديمي من تونس

هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟

د. حسن المودن *

العلاقة بين التحليل النفسي والأدب مسألة إشكالية، والى اليوم ما زالت تنال الكثير من العناية(١)، وأقترح على القارئ الكريم الوقوف عند ثلاث دراسات معاصرة القاسم المشترك بينها أنها تغيّر النظر إلى: فرويد، والتحليل النفسي، والأدب، وتعيد بناء العلاقات القائمة بين هذه الأطراف، بما يسمح بفتح آفاق جديدة أمام فهمنا للنفسي والأدبي وما بينهما من علاقات.



الدراسة الأولى للناقد الفرنسي جان بيلمان ـ نويل، وهي تحت عنوان: التحليل النفسي والأدب، وصدرت طبعتها الأولى باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٨، وقد ترجمناه إلى اللغة العربية، وصدرت الترجمة العربية عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة ١٩٩٧. وأهمية هذا الكتاب تكمن في كونه أعاد قراءة فرويد وأعاد فحص العلاقة بين التحليل النفسي والأدب بطريقة تجمع بين التاريخ والنقد، بمعنى أنه استحضر تاريخ هذه العلاقة من سيغموند فرويد إلى جاك لاكان، ولم يكتف بالعرض التاريخي قدر ما قام بقراءة تاريخية تقويمية، انتهى من خلالها إلى تقديم منهج جديد في النقد النفسي سماه: "التحليل النصي" يسمح بالانتقال من الاهتمام بمؤلف العمل الإبداعي إلى تركيز النظر على العمل الأدبي نفسه.

وما يهمنا من هذا الكتاب في هذا المقام هو جوابه عن سؤال أساس شغل الكثير من الدارسين والباحثين: هل هناك علاقة بين التحليل النفسي والأدب؟

والدراسة الثانية عبارة عن مقالة مركزة جريئة صدرت سنة ١٩٩٨ تحت عنوان: "فرويد شاعر اللاشعور" لصاحبتها ليديا فليم، وهي توضح أن فرويد لم يكن مجرد طبيب أو عالم، بل انه أديب أو كاتب بالمعنى المعاصر. وتندرج هذه الدراسة ضمن عدد من الدراسات المعاصرة التي تحاول تصحيح النظر إلى مؤسس التحليل النفسي، ونشير هنا على سبيل التمثيل إلى جاك دريدا الذي انصب اهتمامه على فرويد في علاقته بمشهد الكتابة، أي على كل ما له علاقة في كتابات فرويد بالكتابة، وتم إهماله في السابق.

وعلى أي، فقد اخترنا هذه المقالة لتجيب عن سؤال قد لا تستسيغه العقول التي بقيت سجينة صورة بنتها قراءات سابقة عن فرويد: هل يمكن اعتبار فرويد شاعرا؟

أما الدراسة الأخيرة فقد صدرت سنة ٢٠٠٤ تحت عنوان سؤال جريء انقلابي: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟، وهي للكاتب الفرنسي بيير بيار. فإذا كان المألوف أن يناقش

المهتمون مسألة تطبيق التحليل النفسي على الأدب، فان مؤلف هذا الكتاب يقترح بالكثير من الجرأة قلب الأدوار وإعادة بناء العلاقات والسخرية من الأذهان التي تستكين إلى مسلماتها.

وقبل الانتقال إلى تناول كل سؤال/ دراسة على حدة، بما يضيء العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، ويعيد التفكير في إشكالية الأدبي والنفسي، نشير إلى أن هناك من يقول إن الأدباء وأهل الأدب ليس لهم من التكوين ما يؤهلهم لاستعمال التحليل النفسي. فان كان القائل من أهل الأدب، نردّ على ملاحظته بالسؤال عما إذا كان من يقرأ النص الأدبي من منظور أسلوبي أو سيميائي أو تداولي يعرف حقيقة ما هي الرهانات الفلسفية والابيستيمولوجية التي تتحكم في المفاهيم التي يستعملها. وإذا كان القائل من أهل التحليل النفسي، فإننا نرد بالقول إن المحللين النفسانيين يتحدثون أيضا في الأدب دون أن يكونوا من أهل الاختصاص، أي من أهل الأدب. ويضاف إلى ذلك أن الأمر يتعلق هنا بمشروعية توسيع التحليل النفسي ليعمّ حقولا معرفية أخرى، وهذه مسألة خلافية قديمة، فتارة يعتقد أن التحليل النفسي ينحصر في كونه ممارسة لعلاج العصابيين، وتارة يعتقد أن خطاب المحلل النفساني تمكن ممارسته في مجال آخر غير المجال الطبي، ويكون هدفه ليس العلاج بل الفهم والتفسير. وقد تمّ قبول مبدأ التوسيع ومناقشته منذ بداية القرن الماضي من طرف فرويد نفسه وتلامذته، فالجمعية النفسانية الدولية المؤسسة سنة ١٩٠٨ أكدت أن هدفها هو تعميق التحليل النفسي وتطويره باعتباره جوهريا سواء في تطبيقاته الطبية أو سواء في استعمالاته في العلوم الإنسانية الأخرى.

١ - هل هناك علاقة بين التحليل النفسي والأدب؟

يمكن اختزال مضمون كتاب جان بيلمان - نويل - التحليل النفسي والأدب(٢) - في عناصر أساس، من أهمها:

الأدب يقدم وجهة نظر حول واقع الانسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الوسط والروابط التي يقيمها معها

- كشف المؤلف في مقدمة كتابه أهم ما يميز طرفي الثنائية: التحليل النفسي/ الأدب، فبيّن أن أهمية التحليل النفسي تكمن في خلخلته بعض المسلمات، وذلك بافتراضه أن " الأنا ليست سيدة بيتها"، ومعنى هذا أن هناك أشياء تفكر بداخل الأنا وتوجه أفعالها مع أفكارها دون حتى أن تحاط علما بحدوث بعض الظواهر. أما الأدب فهو طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم، فيه يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني والتاريخي واشتغاله الذهني والاجتماعي. انه لغة أخرى لا تقول فقط وبالضبط ما يبدو أنها تقوله، وكما أن النفسي ليس كتلة موحدة، فان الأدبي ليس رسالة تحمل معنى واحدا وواضحا، فالكلمات عندما تجمع بطريقة أخرى، فهي تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع والمجهول. وبهذا المعنى، فالقصيدة تعرف أكثر مما يعرفه الشاعر.

إن الأدب، يقول جان بيلمان - نويل، يقدم وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. والتحليل النفسي يقدم نفسه بطريقة مماثلة: إن الأدب والتحليل النفسي يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي، ويسعيان إلى بلوغ حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

- قدم المؤلف في الفصل الأول الذي يحمل عنوانا دالا: القراءة مع فرويد، حججا كثيرة تكشف ولع مؤسس التحليل النفسي بكل أنواع الأدب، وانتهى إلى أن مؤسس التحليل النفسي قد كان قارئا كبيرا ونافذا للأدب، وقراءاته الأدبية هي التي سمحت له بالدخول إلى مدرسة العباقرة في الأدب الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

ويضيف المؤلف أن أهم اكتشاف في نظرية اللاشعور هو بيانها أن الفصل بين مختلف أنشطة الإنسان قد كان فصلا اصطناعيا، فالحلم واللعب والأسطورة والملحمة والرواية والقصيدة ليست موضوعات منفصلة، لأنها من إنجازات اللاشعور نفسه (اللاشعور باعتباره نظاما لا تنظيما فرديا). ولأنها كذلك فمن المشروع أن يشتغل عليها المفسر نفسه.

ومن هذا المنطلق، فالنص الأدبي بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن فك سننها، أولا من أجل مساعدة المحلل النفسي على التحكم في مناهجه والتحقق من مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية، وهذا مكسب حقيقي للمعرفة التي يملكها الإنسان عن نفسه. وثانيا من أجل أن يساعد التحليل النفسي القراءة على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالي، وإسماع ذلك الكلام الآخر بحيث أن الأدب لا يحدثنا عن الآخرين فقط، بل عن الآخر فينا.



- وبيّن المؤلف في الفصل الثاني من الكتاب، وعنوانه: قراءة اللاشعور، أن فرويد قد أدرك منذ وقت مبكر أن الحلم يمثل الطريق الملكي إلى اللاشعور، ولذلك كان كتابه الأساس - الذي ألفه بمفرده - هو: تفسير الأحلام.

إلا أن ما يجب أن يلفت الانتباه، يقول جان بيلمان - نويل، هو ما يلي: أولا، أن الحلم الذي يعالجه المحلل النفساني هو محكي ينتجه الحالم عندما يسترد وعيه، أي انه، بعبارة اللسانيين، ملفوظ سردي. وثانيا، أن الحلم يقدم نفسه باعتباره نصا تنسجه التمثيلات والانفعالات، لكنه ليس رسالة من أحد ما إلى أحد آخر، ذلك لأن الحلم لا يتكلم ولا يفكر، وفرويد

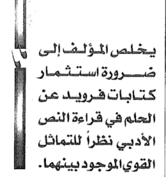
يشدد على أنه عمل، فالرغبة الموجودة فيه تتكلم من أجل ألا تقول شيئا، ومن هنا ينبغي أن نرى فيه قوة وشكلا، وأن يكون اهتمام المحلل منصبًا على عمل الحلم الذي يقع بين الرغبة والمحكي. والنص الأدبي، كما يفهم اليوم، يتكون من هذا العمل وبه، فهو نص أصيل يقدم للقراءة خطابا بدون عنوان ولا قصد سابق ولا مستوى محدد.

ويخلص المؤلف إلى ضرورة استثمار كتابات فرويد عن الحلم في قراءة النص الأدبي، نظرا إلى التماثل القوي الموجود بين الاثنين. كما تبدو مهمة، في نظره، الاستفادة من كتاباته الأخرى (وخاصة كتاب: سيكوباتولوجية الحياة اليومية، وكتاب: النكتة وعلاقتها باللاشعور)، لأن مؤسس التحليل النفسي ركز فيها على آثار اللاشعور على الخطاب، وكرس فيها اهتمامه لتحليل الظواهر التي تهم اللغة وحيلها وألاعيبها.

- وينطلق المؤلف في الفصل الثالث، وعنوانه: أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه، من أن الإنسان عندما يقرأ العمل الأدبي فهو يقرأ فيه نفسه، ويحدث من خلال القراءة ما سجله فرويد في كتابه: ما وراء علم النفس، أي تفاعل لاشعور القارىء مع لاشعور آخر.

ويستحضر جان بيلمان ـ نويل مقالة مهمة لفرويد عنوانها: " الشاعر والخيال"، وفيها يجيب فرويد عن سؤال أساس: لماذا ينجح الكاتب حيث يفشل الحالم اليقظ الذي يحكي لنا أحلامه؟ ويجيب فرويد بأن الكاتب يقوم بتلطيف ما في الحلم من تمركز على الذات، ويغرينا بالاستفادة من لذة شكلية خالصة، ويحقق لنفسيتنا متعة تجد معها الخلاص من بعض التوترات.

- وفي الفصل الرابع، وعنوانه: قراءة الإنسان، سجل المؤلف أن فرويد قد شقّ الطريق في مجال التحليل النفسي للأدب في اتجاه كل أنماط المقاربة: من قراءة الإنسان إلى قراءة العمل الأدبي أو الفني في حد ذاته إلى قراءة كاتب ما أو فنان ما. وهو في قراءته الإنسان انصب اهتمامه على تحليل الركائز الأساس التي ما ينفك الكتّاب



والنصوص يستخدمونها ويستثمرونها بطريقة جديدة في كل مرة، وهي ليست وقفا على عصر أو لغة أو فرد ولا أصل لها لأنها تنتمي إلى الرأسمال الرمزي للإنسانية، أي أنها تقاليد غارقة في ليل الأزمنة، في ليل اللاشعور: الأساطير، الخرافات، المحكيات النموذجية، الأجناس والأشكال والأنماط والحوافز الأدبية.

- ووضح المؤلف في الفصل الخامس، وعنوانه: قراءة الكاتب الإنسان، أن الخمسين سنة التي تلت نشر الأعمال الكبرى لفرويد لم يكن فيها إلا محللون نفسانيون ركزوا على دراسة الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصبون اهتمامهم على الكتّاب والشعراء، وتوقف المؤلف عند أهم هؤلاء المحللين: رونيه لافورج، ماري بونابارت، دولاي، لابلانش، موري، فرناندیز...).

- وفي الفصل السادس والأخير، وهو بعنوان: قراءة النص، انتهى المؤلف إلى أن قراءة النص تعني أن نقرأه بعيدا عن مؤلفه. وهناك بهذا الخصوص سابقة عند فرويد في كتابه: الهذيان والأحلام في غراديفا ينسن، كما يمكن أن نستحضر قراءة جاك لاكان لنص ادغار الان بو: الرسالة المسروقة. ونشير في هذا الإطار إلى رسالتنا الجامعية التي صدرت في كتاب سنة ٢٠٠٢ تحت عنوان: لا وعي النص في روايات الطيب صالح(٣)، وفيها حاولنا قراءة روايات الطيب صالح من منظور نفساني يقرأ النص بعيدا عن مؤلفه.

وإجمالا، هناك علاقة وثيقة بين التحليل النفسي والأدب، وكما بيّن جان بيلمان ـ نويل هي علاقة أرادها فرويد نفسه الذي كان يتغذى من قراءاته الأدبية، وقد بينت دراسات أخرى أن مؤسس التحليل النفسي كان يتغذى من قراءاته الأدبية ويحلم في الوقت نفسه بالشيء الأدبي، وهذا ما يقصده كلود ميار عندما قال: يوجد الفن داخل التحليل النفسي، انه أحد أبعاده وأحد تصوراته، ويقول جان بيلمان ـ نويل: إن التحليل النفسي ليس علما فقط، بل انه أفضل من العلم، لأنه فنّ لتفكيك حقيقة ما في كل القطاعات الملغزة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين.

٢ ـ هل يمكن اعتبار فرويد شاعرا؟

أقترح على القارئ الكريم مقالة تدعو إلى تغيير نظرتنا إلى فرويد: فرويد شاعر اللاشعور(٤).

ويمكن اختزال مضمون هذه المقالة المثيرة في العناصر الآتية:

- تفتتح المقالة بالتنبيه إلى خطورة الفصل بين المعرفة التي يؤسسها فرويد عن اللاشعور والطريقة التي يكتب بها هذه المعرفة، ففي مؤلفاته ليس هناك فصل بين الأكاديمي والأدبي، بل هناك زواج بينهما، ومؤسس التحليل النفسي يعلمنا كيف يمكن للاستيتيقا أن تكون منهجا، لأنه يزاوج بين العلم والفن، بين النظرية والأوتوبيوغرافية، بطريقة إبداعية يمتزج فيها هي الأخرى الاندفاع والتعقل، التحقيق والتخييل، فالطريق التي تقود المحلل النفساني إلى اللاشعور تمرّ عبر لعبة من الكلمات والترابطات التي تنسج السرد، وتنتقل بشكل مدهش من مجال إلى آخر، من المرئي إلى المجرد، من اليومي إلى النظري، من العلم إلى الشعر.

لقد وصف فرويد في رسالة إلى Sandor Ferenczi عملياته الإبداعية بأنها سلسلة متوالية من ألاعيب جريئة صادرة عن المخيلة، ومن نقد قاس باسم الواقع. وفي الواقع، ففرويد يقاسم الأطفال والكتّاب وكل المبدعين.

هذه القدرة الإبداعية على استقبال

ما يعتبر بعيد الاحتمال، وعدم إهمال ما يبدو غير منسجم أو شاذا أو غير دالّ أو مخجلا. وهو في نهاية حياته، نجده يقارن بين التحليل النفسي والعلوم الدقيقة فيقول: أحسد دائما علماء الفيزياء والرياضيات الذين يمكنهم أن يستندوا إلى أسس صلبة، بالنسبة إلي، لا أستند إلى أي شيء... إن الوقائع النفسية تبدو مستحيلة القياس، وربما ستبقى كذلك دائما.

ومنذ كتابه الأول: دراسات حول الهيستيريا(١٨٩٥)، يعترف فرويد بأن قصص المرضى لا الأمراض تتم قراءتها كروايات، ويضيف أن لا قيمة للعلاج والصدمات الكهربائية في دراسة الهيستيريا، في وقت يسمح فيه الشعراء بطريقة تقديمهم للسيرورات النفسية باكتساب ذكاء يساعد على فهم هذه الظاهرة.

- أعاد فرويد للمعرفة سحرها وفتنتها، وهذا ما سجله ميشيل دوسيرطو في كتابه(٥). فالتحليل النفسي يستخرج صوره ووجوهه من البلاغة(الاستعارة، الكناية، التحويل، التكثيف...)، ونجد فرويد يهتم دائما بالاعتراف بردة فعله الانفعالية تجاه الشخص أو الوثيقة موضوع التحليل. فعلى عكس العلوم الدقيقة، يعتبر التحليل النفسي أمرا ضروريا أن يعترف الخطاب بذاتيته. وفي كتابه الأساس: تفسير الأحلام(١٩٠٠) يقول فرويد انه من أجل إبلاغ أحلامه إلى القارئ، عليه أن يعرض أمام عينيه الكثير عن حياته، وهو أمر يبدو غير ملائم عندما يتعلق الأمر برجل علم لا بشاعر.

- اعترف فرويد في رسالة إلى Arthur Schnitzler أنه يتحاشى مرافقته ومحادثته، لأنه يتجنب اللقاء بقرينه وشبيهه، فهو يجد في انتاجات هذا المبدع، وخلف مظهرها الشعري، الفرضيات والنتائج التي تخص المحلل النفساني.



وبالمقابل، عبّر الكثير من الكتّاب والمبدعين لفرويد، في السنوات الأخيرة من حياته، عن إعجابهم بأعماله النظرية باعتبارها تنتمي إلى الأدب مثل أعمالهم (توماس مان، ألبير كوهن، فيرجينيا وولف رومان رولان...). ولا يخلو من دلالة أن ألبير انشتاين القادم من مجال آخر قد قال لفرويد في رسالة تعود إلى ٤ ماي ١٩٣٩ انه معجب بكتاباته من الزاوية الأدبية، فهو لا يعرف معاصرا آخر قدم موضوعه باللغة الألمانية بمثل كفاءة فرويد.

- قدم فرويد مشروعا في الكتابة، أي عمل كاتب، وهو يحيى في الفضاء الحميمي للكلمات، في سحرها وأصواتها وصورها. فهو أولا لا يقدم عملا كاملا وتاما، بل نجده يسمي دراساته: محاولة أو ملاحظات أو مساهمة أو مدخلا..كأنه يفتح ورشا ليبقى دوما مفتوحا. وهو ثانيا يحاول أن يكتب شيئا لامرئيا. اللاشعور، ويعلم أن تنزيل ذلك لغويا هو المشكلة العظمى، ومن هنا اهتمامه بالأدب، لأن الروائع الأدبية نجحت في كتابة هذا اللامرئي. وهو ثالثا يحاول أن يفهم كيف ينكتب اللاشعور في مجموعة من الظواهر والخطابات من أهمها الحلم، فتحدث عن النص الظاهر والنص الباطن، وركز انتباهه على آليات التكثيف والتحويل والتمظهر التي تتحكم في الحلم، فكان بذلك يخوض في مسألة أساس جعلته، في نظر جاك دريدا متقدما على عصره: إنها مسألة استعارية الكتابة، فقد كان فرويد في نصوصه يسائل بنية المشهد النصي للحلم، مركزا نظره على الجسد التعبيري لا باعتباره مجرد ظاهر حامل لباطن ثابت، بل باعتباره جسدا استعاريا متعدد المعنى يستحيل سجنه في مدلول واحد ووحيد.

اعترف فرويد في رسالة له أنه يتحاشى مرافقته ومحادثته لأنه يتجنب اللقاء بقرينه وشبيهه



وإجمالا، يبدو أن فرويد قد خضع أواخر القرن الماضي لقراءات جديدة (جاك لاكان، جاك دريدا، جان بيلمان . نويل...)، وهذا ما يسمح بالقول إن نصوصه مفتوحة ومنفتحة تحتمل قراءات متعددة، وهي بذلك أكثر قربا من النصوص الشعرية والأدبية. وكما قالت ليديا فليم: إن كتابة فرويد الاستعارية تجري بشكل لانهائي وراء اللاشعور من أجل إعادة كتابة تمظهراته وتحولاته التي تبدو لانهائية، وهي تجري وراء ذلك دون أن تتمكن بشكل تام ونهائي من بلوغ مرادها. انه بين العلم والفن يرسم فرويد طريقا آخر يجمع بين العلم والتخييل، وهي طريق سماها فرويد نفسه: التخييل النظري.

ولمزيد من التوضيح، هل نستحضر

أهم محلل نفسي بعد فرويد: جاك لاكان؟ ألا يمكن اعتبار هذا المحلل النفسي أحد أهم من استوعب الدرس الفرويدي، ليس لأنه أقام جسورا بين التحليل النفسي واللسانيات والنظريات الشعرية المعاصرة، ولا لأنه يعتبر الشبكة اللاشعورية مفتوحة بامتياز على كل المعاني، ولا لأنه يعتبر الأهم في نص اللاشعور هو قوة داله وغياب مدلوله، ولا لأن كتابه افتتح بقراءة عمل أدبي: قصة " الرسالة المسروقة" لادغار ألان بو، بل لأن هذا الكتاب الأساس في التحليل النفسي يحمل عنوانا شديد الدلالة: كتابات Ecrits.

٣. هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟

٣ . ١ ـ أقترح على القارئ الكريم كتاب بيير بيار: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟(٦)، والملاحظ أن عنوانه هجومي قوي، ذلك لأن العادة جرت أن يسأل الناس إن كان ممكنا تطبيق التحليل النفسي على الأدب، لا العكس.

والواقع أن ما يجعل هذا الكتاب قويا أن صاحبه، الذي أصدر ثمانية كتب في الخمس عشرة سنة الأخيرة، يأتي في كل كتاب بشيء مثير وغير منتظر، وتتميز نصوصه بخصائص لافتة للانتباه وضرورية للتفكير الحي المتجدد، ومن أهم هذه الخصائص:



ـ أن بيير بيار يجمع بين خاصتين جوهريتين: هو محلل نفساني Psychanalyste، وأستاذ للأدب الفرنسي بجامعة باريس الثامنة.

ـ أصدر بيير بيار ثمانية كتب لفتت انتباه القراء والمهتمين والمختصين في التحليل النفسي والأدب، بمفاجآتها واكتشافاتها ومراجعاتها للأحكام والمسلمات. ففي كتابه: من قتل روجيه أكرود؟ (١٩٩٨)، وكتابه: هاملت: بحث وتحقيق (٢٠٠٢) كشف كيف أن بعض الكتّاب قد يخطئون بخصوص مرتكبي الجرائم في أعمالهم، وهم بذلك يتركون المجرمين أحرارا! وفي كتابه: كيف نصلح الأعمال الأدبية التي أخطأت هدفها؟ (٢٠٠٠) فتح ورشا لإعادة كتابة الأدب، وحتى الكتّاب الكبار، في نظره، قد تصيبهم لحظات ضعف، والى الناقد يعود القيام مقامهم. وفي كتابه: الغد مكتوب (٢٠٠٥) يتساءل بيار: هل يستمد الأدب إلهامه من الماضي فقط أم من المستقبل أيضا؟ هل كان ممكنا أن تسبح أعمال فرجينيا وولف في متخيل الماء والموت لو لم تستمد ذلك مما سيعلمه إياها انتحارها في المستقبل؟ أكان ممكنا أن يصف موباسان الحمق في بعض أعماله لو لم يقم هو نفسه في المستقبل بتجربة أليمة؟

وتكمن أهمية هذه الأسئلة في أنها، أولا، إعادة النظر في مفاهيمنا التقليدية التي تبقى سجينة مسلمة مفادها أن الأسباب تسبق بالضرورة النتائج، في حين نجد الأدب يقول العكس. وتعلمنا ثانيا أن دراسة بيوغرافية الكتّاب تفترض أن ليست الحياة وحدها هي التي تحدد العمل الأدبي، بل إن العمل الأدبي قد يحدد الحياة أيضا.

ـ استطاع بيير بيار أن يؤسس له أسلوبا خاصا، ومن أهم سماته: التفكير في المفارقات والميل إلى البحث والتحقيق والسخرية. وهو يقول إن منهجه غير فاعل وغير إجرائي، وهنا خاصية أخرى في أسلوبه: الميل إلى الفشل واخطاء الهدف والخطأ والإفلاس، وهذه خاصية سمحت له بالاشتغال على النصوص بطرق مختلفة، فقد يكون هذا الاشتغال تعديلا للنصوص كما في بحثه حول هاملت، وقد يكون تصحيحا وتنقيحا كما في كتابه عن بروست، وقد يكون تغييرا كاملا للنصوص كما في كتابه حول الأعمال الأدبية التي أخطأت هدفها.

ليس من الملائم تعنيف النصوص وإسقاط تأويلات عليها بل العمل على أن تمتد معانيها فينا

٣ ـ ٢ ـ بيير بيار مختص بالذات في علاقة التحليل النفسي والأدب، وهذا ما يفسر لماذا يجمع أسلوبه بين الجد واللعب، كيف يقلب العبارات لا من أجل بناء منهج جديد يدعي الكمال ويطمح إلى الهيمنة، بل من أجل فتح آفاق جديدة للتفكير في الأدب بسخرية لاذعة لا تؤمن كثيرا بالأسس التي يقوم عليه النقد أو النظرية.

وبغير قليل من السخرية، يقدم الباحث نظرية جديدة: تطبيق الأدب على التحليل النفسي، ويمكن اختزال مضمونها في عناصر أساس، من أهمها:

ـ لاحظ بيير بيار بأن النقد الأدبي التي يطبق التحليل النفسي قد أصابه الإفلاس، ويعود السبب في ذلك إلى أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكد النظرية التي تمّ الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي. وبالعكس، إذا تم الاعتماد على منهج يقلب الأشياء، يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

وبعبارة أخرى، فالفكرة الأساس عند بيير بيار أنه ليس من الملائم تعنيف النصوص وإسقاط تأويلات عليها، بل لابد أن نعمل من أجل أن تمتد معانيها فينا، وأن تنطلق منها عناصر معرفة جديدة.

ـ فسّر بيير بيار كيف أن المعرفة الإنسانية حول الجهاز النفسي لم تكن مسارا بطيئا عرف انطلاقته القوية في القرن التاسع عشر، وخاصة في أواخره مع فرويد، كما يعتقد البعض. وقد حان الوقت في نظره لإعادة قراءة ما " قبل " التحليل النفسي، وفي هذا الإطار أصدر بيار كتابا مهما سنة ١٩٩٤ عنوانه: موباسان، بالضبط قبل فرويد(٧).

وفي هذا الكتاب يقرأ المؤلف فرويد بمساعدة موباسان، ويقوم باكتشاف

الإمكانات النظرية التي يمكن أن توجد في فعل الكتابة نفسه، ويعلمنا في هذا الكتاب وفي كتب أخرى كيف نعيد بلذّة جديدة اكتشاف هوميروس وسوفوكل وشكسبير وموباسان وهنري جيمس.

يهتم بيار في كتاباته بإعادة قراءة أعمال أدبية سابقة، ويقوم بفحص بعض المعاصرين لفرويد وهم لافرويديون من مثل بيسوا وبروست، وينتقل إلى كتّاب ما " بعد " فرويد من مثل أندري بروتون وبول فاليري وسارتر وأكاتا كريستي... الخ.

وغايته من ذلك أن يوضح أن الأدب، بمنطقه الخاص، لا يكفّ عن الخلق والإبداع، ويقدم " نظريات أخرى " قابلة للاكتشاف، ويمكنها أن تكون أكثر تقدّما مما يقدمه التحليل النفسي.

وهو في هذا السياق يسجّل، بسخرية لاذعة، أن التحليل النفسي قد هيمن على أشكال المعرفة التي تهتم بالجهاز النفسي، وقام بابتلاع الأدب بشكل من الأشكال، وجلس على عرش كل المعارف الممكنة حول الجهاز النفسي.

ويواصل بيار سخريته من التحليل النفسي، فيشبّه نظام تفكيره، كما يمارس اليوم، بأنظمة المعلوميات. فالتحليل النفسي هو System Windows الذي من دونه لا يمكن الدخول إلى الجهاز النفسي، والفرويدية قد احتلت، في مقاربة الجهاز النفسي، مكان مايكروسوفت للحواسيب الفردية.

بالنسبة إلى بيير بيار، إذا أردنا الاستمرار في إنتاج الفكر حول الذات أو حول العلاقات بين الكائنات الإنسانية، فان سؤالا أساسا يفرض نفسه: كيف الخروج من نظام تفكير التحليل النفسي؟

ويذهب بالسؤال بعيدا، فيتساءل: كيف الخروج من التحليل النفسي ليس بالرجوع إلى الوراء، بل بالتوجه نحو المستقبل؟ والجواب الذي يقترحه هو: الأدب. بمعنى أنه يقترح تطبيق الأدب، على الأقل في أعماله الكبرى، في دراسة الجهاز النفسي. فالأدب، في نظره، ينتج، بطرقته الخاصة، مفاهيم، وإذا عدنا إلى أعمال باسكال وسرفانتس وفلوبير وبروست وفاليري وبروتون وناتالي ساروت وموباسان وبورخيس وزولا سنجد مفاهيم لقراءة الجهاز النفسي.

ويعطي بيار أمثلة مهمّة عن المفاهيم التي يمكن استخراجها من الأعمال الأدبية. ويؤكد على أن قوة النماذج الأدبية تعود إلى ضوئها الهارب، واستبدالها المفاهيم بالكلمات، وعدم دقتها النظرية، وهي في الواقع لا تحتوي إلا على ممكنات أو مقاطع نظرية تستلزم مشاركة قرّاء قادرين على إبراز هذه العملية الأولية التي تسبق عملية التنظير، والتي انطلاقا منها يفكر الأدب ويدفع الآخرين إلى التفكير.

وبمعنى آخر، من أجل أن نجعل من النماذج الأدبية نسقا منافسا للنموذج الفرويدي، لا بد من تحويل الكلمات إلى مفاهيم، وهو ما يعني استيلاد التحليل النفسي من الأعمال الأدبية نفسها.

وإجمالا، إن اقتراح تطبيق الأدب على التحليل النفسي اقتراح جريء وخصب، لأنه يعرض مستقبل التفكير الذي تفتحه النصوص الأدبية وأنماطها الخاصة في الابتكار والإبداع. وهذا اقتراح من كاتب هو في الوقت ذاته محلل نفساني وأستاذ للأدب بالجامعة الفرنسية، يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر.

وفي الختام، نستحضر قولة لسيغموند فرويد تختزل ما جاء في هذه الدراسات:

" إن الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا، وينبغي أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء... لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها. فهم في معرفة النفس معلّمونا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم"(٨).

* كاتب من المغرب



الهوامش:

١ ـ ومن أهم ما صدر في العقود الأخيرة:

Mario Lavagetto.Freud a l epreuve de la litterature.Seuil.2002

Philippe Willemart. Au-dela de la psychanalyse. les arts et la litterature. Harmattan. 1998

Paul-Laurent Assoun. Litterature et psychanalyse. Ellipses. 1996

John Lechete. Writing and Psychoanalysis. Arnold. 1995

Max Milner. Freud ET l interpretation de la litterature. 20 Tirale. Stde-cetv du Paris. 1980

Jean Le Galliot. Psychanalyse et langages litteraires. Nathan. 1977

٢ ـ جان بيلمان ـ نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

٣ ـ حسن المودن: لا وعي النص في روايات الطيب صالح، (رسالة جامعية)، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ٢٠٠٢

٤ ـ Lydia Flem.Freud poete de l inconscient.Alliage.N37-38.1998

٥ ـ Michel De certeau. Histoire et psychanalyse entre science et Fiction. Gallimard. 1987

(وخاصة في ص ص:١٠٤، ١٣٢،١٢٧).

٦ ـ Pierre Bayard. Peut-on appliquer la littérature a la psychanalyse. éd Minuit.2004.Paris

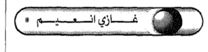
٧ ـ Pierre Bayard. Maupassant. juste avant Freud. éd Minuit.1994.Paris

٨ ـ S Freud-Délire et rêves dans la GRADIVA de JENSEN.NRF.1970.p127



خمسة فنانين شباب في معرضهم الأول بقاعة المدينة

صياغات متنوعة وتجارب متفردة



ما زالت مدينة عمان تشهد حركة معارض فنية نشطة... وهي تعيش حالة من الديناميكية الواضحة...

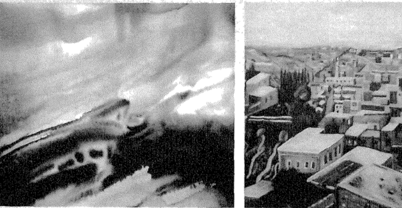


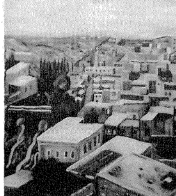
وأمام هذه الفورة نقف وسط توجهات ومناخات فنية جديدة، وايجابية لبعض صالات العرض في عمان، التي بدأت تأخذ على عاتقها الاهتمام بتجارب المواهب الشابة الجديدة... وتعريف الناس بفنهم وليؤسسوا جمهورهم الخاص، وربما لعرض أعمالهم في ما بعد داخل الأردن وخارجها.

نسوق هذا الكلام ونحن نتحدث عن المعرض الذي رعته صاحبة السمو الملكي عالية الفيصل المعظمة، وبحضور عطوفة أمين عمان، وحشد كبير من الدبلوماسيين والفنانين والمثقفين والمهتمين.

وبغض النظر عن طبيعة العلاقة التي جمعت بين الفنانين الذين يجتمعون لأول مرة في معرض مشترك ضم أكثر من (٤٥) لوحة ومنحوتة، تنتمي لاتجاهات وأساليب مختلفة... وبغض النظر عن اسم المعرض أيضاً، فمن المفيد الإشارة هنا إلى أن الفنانين المشاركين " صفاء عوض، مها خوري، غاندي الجيباوي، عبد الرحمن قاسم وإبراهيم الخطيب "، وباستثناء الأخير، " خريج كلية الفنون / جامعة اليرموك " لم يتعلموا الفن في معاهد أو في جامعات... وقد أكد هؤلاء الشباب لنا من خلال هذا المعرض أن الإبداع الفني موهبة لا علاقة للمعاهد والأكاديميات بها.

تلك الثلة من المبدعين اشتغلوا على تقنيات مختلفة، مثل: " الزيت، والمائي، والنحت: حجر، خشب ورخام "، وركزوا من خلال أعمالهم التي نفذوها بتلك التقنيات على مواضيع مختلفة، فمنهم من ركز على الإنسان، ومنهم من تناول مدينة عمان، والبعض الآخر ذهب إلى المناظر الخلوية والريفية المستمدة من طبيعة الأردن،









وذلك من أجل توثيق المكان.

ويعتبر هذا المعرض الذي افتتح بتاريخ ٢٥ آب ٢٠٠٧ في قاعة المدينة / رأس العين، غنياً من حيث تنوعه ونوعية الأعمال المعروضة فيه وكلها تستحق التوقف عندها.

صفاء عوض: اعمالها تخفي موهبة وأصالة

نبدأ بلوحات الفنانة " صفاء عوض " التي تجاوزت من حيث المبدأ، لوحة المنظر الطبيعي، وذلك بوقوفها هذه المرة، أمام مدينة عمان، حيث قدمت مجموعة من اللوحات الزيتية التي تدور حول المكان، وبشكل خاص العمارة في المشهد العماني بين أصيل وجديد (شوارع، بيوت وأشجار)، وجاء توظيفها للشارع لما له من أهمية كبرى في تاريخ العاصمة الحديث بصفته جزءاً من المدينة.. إلى جانب ما يمثل من انفتاح على الآخر، والانفتاح على الذات معاً..

أما بالنسبة للعمارة، فصفاء عوض لا تقدمها كأشياء مجردة ترمي إلى التوصل إلى انطباع ما عن المكان، بل تعيد خلق المكان، لتبعث فيه من خلال الورود والأشجار التي زرعت بين الشوارع وعلى أطرافها، حياة جديدة تنهض على رؤية تعبيرية مقتصدة وكثيفة.

لكننا في انتقالنا من المبدأ، إلى قراءة لوحة صفاء، لا نحصل دائماً على أجوبة مقنعة، إذ أن كثيراً من اللوحات المعروضة التي شغلت بأساليب مختلفة... بحاجة إلى بحث ودراسة أكثر في التكوين والمنظور واللون.

كما أنها لم تستطع الإمساك بروح المكان أو بروح الشارع كشارع مميز يضج بالحركة التي يثيرها زوار وسكان ورواد هذا الشارع أو الحي بمنازله وشرفاته وشبابيكه وأبوابه، ونادراً ما تنقل لنا لوحاتها هذه الروح.. وبالتالي، منظر الناس، غاب عنها، وفي ذلك إضعاف للفكرة التي تسعى إليها.

وكخطوة أولى للتقدم من الجمهور، نستطيع، على الرغم من الملاحظات التي أبديت، أن نقرأ في هذه الأعمال حساسية، وتواضعاً، يخفي موهبة وأصالة.

الفنانة صفاء عوض تعلمت الرسم في دورات خاصة على أيدي العديد من الفنانين، كما شاركت في دورة في الرسم والفنون الجميلة في باريس / كلية الفنون الجميلة ١٩٩٢ . ١٩٩٤، ودورة في الرسم على الحرير، وشاركت في العديد من المعارض الفردية والجماعية داخل الأردن وخارجه، ولها مقتنيات في الأردن وفرنسا وأمريكا وبريطانيا، وهي عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.



مها خوري: ملامح مشروع فني

ينتابك شعور بالمتعة والإعجاب في آن، وأنت تنظر إلى أعمال الفنانة مها خوري، التي جمعت في أعمالها بين التجريد والتشخيص في توليفة تبدو فيها عناصر اللوحة وقد تداخلت مائلة للمسطح الأبيض، وقد اختفت ملامحها في لمسات ذات تضادات لونية، بين الرمادي، والبني، والبرتقالي، بين البارد والحار في تدفق لا ينقطع على السطح، الذي يبدو وقد انشحن شحنا بالمشاعر المتحولة إلى أشكال إنسانية متوالدة... تموج بأجسادها الراحلة ضمن وضع

متحرك بفضاء اللوحة المسرحي، في ثنائيات أو بشكل جماعي، تنمو في اتجاهات متعددة، أفقية وعمودية، وكأنها تحلق في منطقة انعدام الوزن.

وقد نجحت الفنانة إلى حد بعيد في توظيف المساحات الواسعة ذات الألوان المتناغمة بطريقة رمزية لتعبر عن الأبعاد النفسية والوجدانية للجموع البشرية التي رسمتها في كثير من مناطق اللوحة، في حين أخفقت في بعضها، وبشكل خاص عندما قامت بتحديد بعض شخوصها بالخط الأبيض، فجاءت تلك الخطوط كتضادات قوية ما بين الداكن من اللون والفاتح منه، تلك الخطوط البيضاء شوشت على إيقاع وحركة شخوصها، المندفعة إلى المنطقة العليا من اللوحة، وهذه الأخرى بحاجة إلى معالجة لونية تؤدي إلى ربط محكم مع الخلفية.

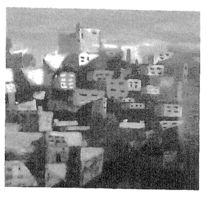
وبالرغم من تلك الملاحظات، فأن هذه الفنانة الواعدة تمتلك ملامح مشروع فني يتمثل في بحثها عن جمالية خاصة تنبع من واقع الحياة اليومية، وهي قادمة بقوة وثقة إلى الساحة التشكيلية.

ومها خوري حاصلة على بكالوريوس في اللغة الإنجليزية، بالإضافة إلى دورات في الفن من جامعة للويزيانا بالولايات المتحدة الأمريكية، كما شاركت في ورشات عمل متعددة في الأردن وأمريكا، ولها مشاركات على الصعيد المحلي والخارجي، وهي عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين، وجمعية وذرفورد الفنية (تكساس)، وجمعية فاست الفنية بتكساس.

غاندي الجيباوي: رؤية شعرية رقيقة

وهنا نلتفت إلى تجربة الفنان غاندي الجيباوي الذي منح المادة خواصها، وانتقل من عنصر إلى عنصر بفرشاة رشيقة حساسة وجريئة، مانحاً إياها هدوءاً وطمأنينة، هما هدوء وطمأنينة الفنان نفسه، كما كشف الفنان من خلال لوحاته المستوحاة من الطبيعة بنقائها وتقلباتها، عن مقدرة لونية واضحة تتم وفق رؤية شعرية رقيقة.

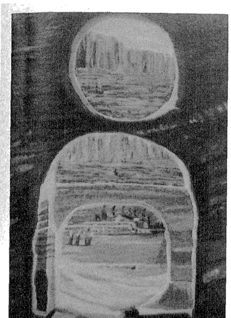
ويبدو الفنان " غاندي الجيباوي " وفياً للطبيعة ولقوانينها كمصدر للرؤية.. وما يؤكد ذلك تناوله لها على

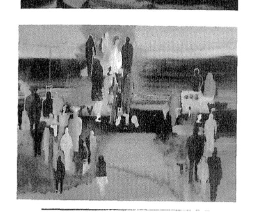


مسطحات لوحاته بشغف وشاعرية تؤكدها تقنيات الألوان المائية والأحبار التي تفرض قدراً من الرقة والعذوبة والغنائية بالأشياء... وكشف من خلال لوحاته المستوحاة من الطبيعة بنقائها وتقلباتها، عن مقدرة لونية واضحة، وهو يبدو وقد قطع شوطاً كبيراً في السيطرة على تلك التقنية الصعبة التي تحتاج لمهارة عالية، حيث تبدو في أعماله التي قدمت بأساليب مختلفة... ملامح النضج التجريدي من ناحية، وملامح في الاتجاه التأثيري من ناحية أخرى، وخاصة اعتناءه بتأثير الضوء الساقط على رسم الأشجار والجبال والصخور... واعتماده على اللمسات التأثيرية في معالجة الضوء.

الفنان غاندي الجيباوي درس الرسم على أيدي مختصين أكاديميين من عام ١٩٩٠ ـ ٢٠٠١، أبرزهم د. حسني أبو كريم، وتلقى دراسات عملية ونظرية في الفن التشكيلي على يد البروفيسور الألماني " باجس " والدكتورة الروسية " يلينا "، بالإضافة إلى معسكرات متنقلة في كل من أستوديو ١١، محترف مأدبا للرسم ١٩٩٩ ـ ٢٠٠٢، وورشة عمل مع الفنان محمد العامري ٢٠٠٦، وهو يعمل حالياً مدرساً للرسم ومشرفاً إدارياً في غاليري لاينز منذ عام ٢٠٠٦، كما شارك في أكثر من ٢٠ معرضاً جماعياً محلياً وعربياً ودولياً، أهمها: معرض الفن العربي المعاصر في اليابان ٢٠٠٧، ومعرض الفن الأردني المعاصر في مصر ٢٠٠٧، وشارك أيضاً في معرض الأربعة الذي أقيم في غاليري المشرق ٢٠٠٧، وأقام ثلاثة معارض شخصية في اربد.

له مقتنيات خاصة في كل من: أمريكا، ألمانيا، الأردن، الإمارات العربية، سوريا، السعودية، اليابان. وهو عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.





إبراهيم الخطيب: حساسية شفافة

أما الفنان " إبراهيم الخطيب " الذي كان خطابه البصري ينتمي إلى الطبيعة، والاختزال والاعتماد على المساحات اللونية... اتجه هذه المرة إلى مدينة عمان ورسم مساجدها وأشجارها وبيوتها الساكنة، والخالية من الحياة، بضربات لونية تحول معها الأبيض الخام بالزرقة المائلة للبنفسجي والبرتقالي بتدرجاته إلى فيوض نورانية تلف عناصره المرسومة، بدرجات متفاوتة من اللون الواحد، حيث تتدرج من مقام إلى آخر، وتتراءى الألوان بلورية شفافة حيناً وكثيفة حيناً آخر.

وقد بدا إبراهيم فيما قدم من أعمال محايداً للخارج، وتحولت بعض اللوحات التي رصد فيها عالم المدينة من الخارج إلى مبالغة زائدة في استخدام طبقات الألوان، ولم يستغل هذه المرة ما يمكن أن يمنحه " المائي " من شفافية، ليوازي





بين الضوء ونقيضه، ورغم ذلك فقد نجح الخطيب في مجمل لمساته وان كانت قد دلت على الجانب الانفعالي من أدائه.

أعمال هذا الفنان التي صورت في مناخ واحد، تكشف حساسية شفافة، ولطفاً وأناقة خفيتين، فإبراهيم الخطيب يسبق لطفه كلمته، وتسبق طيبته ريشته ولونه.

إبراهيم الخطيب حاصل على بكالوريوس فنون جميلة (رسم وتصوير) من جامعة اليرموك عام ٢٠٠٠، ويعمل حالياً في كلية الفنون في الجامعة الأردنية حيث عمل مساعداً لكل من الفنانين: مهنا الدرة، عزيز عمورة ونصر عبد العزيز.

تدرب على الرسم بالألوان المائية والأكريليك في مرسم الفنان محمد العامري، كما شارك في دورات عديدة منها: دورة في الخط العربي مع الفنان محمود طه، دورة في الرسم مع الفنان السعودي فيصل السمرة، دورة في الحفر على الخشب مع الفنان المصري عبد الوهاب عبد المحسن، شارك في العديد من المعارض الجماعية داخل الأردن وخارجه أهمها مصر واليابان ٢٠٠٧، وشارك في جدارية الوفاء لبيروت ٢٠٠٦، ومعرض فصول لأربعة فنانين في جاليري المشرق ٢٠٠٧، وفاز بجائزة تصميم كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، وهو عضو رابطة التشكيليين الأردنيين.

عبد الرحمن قاسم: نحات طموح

أما النحات الشاب " عبد الرحمن قاسم "، الذي يميل إلى التجريب والتنويع بالأساليب، ولا يكتفي بخامة معينة، فقد أكد على امكاناته الفذة في النحت، عندما توصل إلى حل مشكلة البعد الثالث عبر استكشافه لطاقات الخط العمودي، عندما قدم لنا عبر كتلة الوجه. مادة الخشب. التي صيغت كما يقتضيه الفراغ وانعكاسات الضوء، رصانة الوجه الإنساني الذي يعكس ما هو درامي، كما أعطى العيون اهتماماً خاصاً باعتبارها جسر العلاقة بين عالمي الإنسان الداخلي والخارجي.

ويتضح من خلال أعمال النحات " عبد الرحمن قاسم " وتنويعاته للمادة، رغبته الحقيقية للتكوين والتعبير... كما يتضح أيضاً الجانب الإنساني، والإحساس التعبيري، والتفكير العميق، حتى أنه يفاجئنا من خلال بعض منحوتاته، المتنوعة الخامات (خشب، حجر ورخام) ذات التوازن المحسوب بين الكتلة وفراغاتها، بأبعاد جديدة من كل زاوية ننظر إليها... كما في تمثال " عناق " (حجر) الذي اتسم بالبساطة، والميل إلى التلخيص التجريدي.

لكن ما يسجل لعبد الرحمن أنه قدم لنا عبر مادة الخشب ما يوازي تجاربه الأخرى التي قدمها عن طريق الخامات المختلفة، حيث وصل في بعض أعماله الخشبية إلى المستوى المتميز بالمعنى الحقيقي.

أخيراً، لقد عكست المنحوتات التي شارك بها عبد الرحمن، عالم البراءة الدائمة عنده، وأماطت اللثام عن ولادة نحات شاب طموح متميز، لا بد أن يُغني حركة النحت الأردني الحديث، إذا ما تابع بحثه الفني بهذا الاجتهاد في تطويع المادة لخدمة الشكل العام وبالتالي لتوازنه مع المضمون.

تخرج في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٩٢، شارك في دورات للنحت على الخشب عام ١٩٩٥ على يد الفنان المصري حسن الرفاعي، ودورات على الرخام على يد نحاتين عراقيين، دورة احتراف النحت على الرخام مع الفنان الأمريكي مستر بيتر، تتلمذ على يد الفنان سعيد حدادين، وشارك في دورات للنحت والرسم في معهد الفنون الجميلة العام ٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢، حاصل على شهادة (مستوى متقدم)، بإشراف النحات السويسري العالمي هاينز شيلد، كما شارك معه في ورشات العمل التي أقامتها أمانة عمان العام ٢٠٠٣ ـ ٢٠٠٥، أقام معرض شخصي في أمانة عمان العام ٢٠٠٥، كما شارك في العديد من المعارض المحلية والخارجية، وله مقتنيات في أمانة عمان، ووزارة الثقافة، وسويسرا، وايطاليا، والدوحة، وهو عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.

وقبل أن نختم نشير إلى أن تقديمنا لتلك الباقة من الفنانين الشاب، يأتي سعياً منا للوقوف مع أي واعد يمتلك الرغبة في مواصلة بحثه الفني، مع تحفظنا تماماً على المستوى الفني عند البعض منهم، وتقديرنا لكونهم يتلمسون طريقهم... منتظرين أن يؤكدوا هذه الرغبة بالاقتراب أكثر من مصادر المعرفة التشكيلية، خاصة وقد امتلكوا طرف الخيط الصحيح، سواء على صعيد الموضوع، أم على صعيد اللغة التعبيرية.



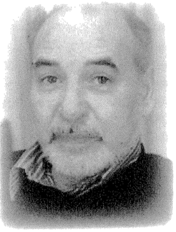
أخيراً، شهدت الحركة التشكيلية الأردنية في السنوات الأخيرة تحولاً مهماً في مسيرتها بعد أن استطاع بعض الفنانين الشباب، والجدد من تطوير ملكاتهم الإبداعية وفرض أنفسهم، واثبات وجودهم، وبعد دخولهم المنافسة بقوة، جعلوا لهم موقعاً ومكانا بين الكبار.

* ناقد وتشكيلي أردني

الطاهر بن جلون في رواية طفل من الرمل جدل الثقافة الفن

خـــالـــد زغـــريـــت *

تخضع قـراءة التجربة الروائية للكاتب المغربي الطاهر بن جلون لجملة شروط حيوات الذهنية الثقافية ذات الحساسية النقدية العميقة هذه الذهنية التي تمارس حيواتها في جذوة بنية النص فتجعل روائيته قناعاً لتجلياتها، وبالتالي تجعل النص يتحرك على سطح رمالها المتحركة، بمعنى آخر يبحث بن جلون عن الأحداث والشخصيات التي تغطي مساحات انفتاحات ذهنيته الثقافية النقدية ويركبها ليبني روايته، أي الرواية نص فكري يتقنع بالروائية ليؤدي مقولته بواسطتها وهذا ما تومئ به قراءة روايته (طفل من الرمل) فهي عمل مركب يبنيه ويحركه النص الفكري الذي يشرح تركيبته ليؤكد مقولته فيدفعه بقوة ليتحرك على مدى جغرافيا بنى النص الفكري وآليته، أي مقدماته، تحليلاته، تأويلاته واستنتاجاته.



هذا النص بالأساس هو قراءة نقدية صارمة لجغرافية الذهني الذكورية المميزة لهوية الشرق ولا بد من التأكيد هنا أن التركيب الروائي لدى بن جلون ليس ساذجاً أو آلياً إلى أبعد حدود التكنيك الشكلي وفي الوقت عينه وإن يبدي تقنيته فنية عالية للروائية إلا أنه في جوهره تركيب على النص الفكري مما يجعله يقاطع الحالتين في مساحة محددة لا تعطي أياً منهما فنتازيته الخاصة، أي مضاعفة الخطاب مضاعفة النص بآلية تركيبية تساهم خبرة الكاتب الروائية وحساسيته الإبداعية في تخليص هذه التركيبية من رطانة آلياتها وجمودها من خلال قدرتها على إقامة التوازن بين العناصر وشفافية صناعتها الروائية المنفتحة على الرمزي والتخييل، يبني بن جلون روايته (طفل من الرمل) على حدث بالضرورة هو استثناء وإن يكن وليد ذهنية ذكورية متسلطة بعنف على الحركة المجتمعية العربية وتكويناتها التي تعكس كل مكونات الصورة واقعها وآفاقها، إلا أن الحدث مركب أيضاً كحامل للصورة.. إنها حالة قصوى من العنف الإنساني و الانتهاك والانوجاد المفبرك إلى حد يصل بالأب إلى أن ينحت طفله الذكر من تخثر الدم فالأب يعيش تهديداً وجودياً وامّحاقاً لمعنى وجوده الذي يقوم على محك التقليد الاجتماعي حد القداسة العظمى، إنه بحاجة مصيرية لأن يكون طفله الثامن ذكراً لتحقيق وجوده فمن شروط البيئة القاسية والقارسة أن أخاه سيظفر بالميراث إن لم يكن لديه ذكر والمحيط يقزم رجولته، وجوده، يمسخه فهو اجتماع منتفض، تعيبه الحيل واللهث الدائم وراء الوصفات المتكررة والمتناقضة يزور الأولياء والمختصين والمشعوذين وكل ما تتفق عليه الذهنية الغيبية وتبوء كل التجارب بالفشل، وأخيراً قبل أن تلد زوجته المولود رقم ثمانية يقرر أن يكون ذكراً وفعلاً تلد الزوجة بنتاً ثامنة إلا أن الأب يصنع منها ذكراً يقيم الاحتفالات والأفراح ويعلن اسم مولوده أحمد.. وتبدأ سلسلة التصنيع ذكورة أحمد روحاً وجسداً.

وتترافق بفجوة تدميرية تبدأ سلسلتها في العائلة وانوجاد أحمد المأزوم والمدبر على صورة مخالفة لطبيعته الإنسانية نتيجة انحراف اجتماعي مولد للقهر والعنف والهتك والاستفزاز (ذهب أحمد في أحد الأيام لرؤية أبيه في المشغل وقال له :

- كيف يا أبي تجد صوتي

إنه حسن لا منخفض جداً ولا شديد الارتفاع

حسن وكيف تجد جلدي؟ جلدك ليس فيه شيء مميز

ألم تلاحظ أنني لا أحلق كل يوم ؟ بلى لماذا

ما رأيك بعضلاتي ؟

أية عضلات

عضلات صدري هذه على سبيل المثال

لكن لا أدري

هل لاحظت أن المكان قاس هنا على مستوى الثديين سأترك شاربي ينمو يا والدي..

أريد الزواج يا أبي..

ماذا ولكنك ما تزال صغير السن جداً

ألم تتزوج وأنت في ريعان الصبا.

بلى ولكن الزمان اختلف

وزماني ما هو ؟

لا أدري أنت تضايقني

أليس زمان الكذب والمخاتلة والخداع ؟

أأنا كائن أم صورة جسد أم إرادة متسلطة في بستان ذابل أم شجرة متينة قل لي من أنا)

يختصر هذا الحوار جذوة الحدث الذي يسهب الكاتب في تفريغه وتشعيبه وصناعة الجغرافية متسعاً لحركته تفترس أحمد ازدواجية وجوده فيمعن في تفجير أقطاب الازدواجية إلى أقصاها يتزوج بنت عمه يرقب معاناتها ولا يقترب منها إنهما اثنتان، يغرق في تأمل هذا الانمساخ الإنساني الذي ينميه ويصنعه بوجوده يدخل عميقاً في ظلماته في عزلته العنيفة، يكتب يومياته وينتهي إلى إحياء ذاته الأنثوية، يهجر واقعه المقيد وحدود المكان الخاص لكنه لا يوقظ فيه حيوات مقموعة كامنة إنما يجهد إلى بعث الميت فيه، فعملية التصنيع الذي خضع لها وإن بدت شكلانية إلا إنها مست الجوهر بعمق فتقوده محاولة يقظته إلى نهاية تراجيدية، تتعدد صورها روائياً حتى تشيع فتأسطر وتولد حقولاً من التأويلات والتفسيرات التي تواجهها جهة حكائية شعبية، تتقمص روحاً من ألف ليلة وليلة وغرائبية وغيبية الشرق الممتاز بقدرته الفائقة على التناسل المتعلق إنسانيا وحكائياً.

فخصوصية الحكاية البانية للرواية مفرطة في خصوبة إيماءاتها ومخيلة طروحاتها التي تبينها حيوا ت شخصية أحمد التي يمكن أن تكشف بنية حركة المجتمع العربي وبؤر أزماته الحضارية، تغذي ذلك براعة الكاتب في صنع شخصية إشكالية مفتوحة على حقول الدراسة والتحليل إنها شخصية فريدة (هي الإكراه ذاته لأن قدرها وحياتها من النوع الذي يتعذر فهمه على الإنسان ومن جهة أخرى لا تستطيع أن تتخلص من موضوعه حتى بفذلكة نفسانية ومن أجل أن نتكلم بصراحة - أقول لك إن أحمد لم يكن غلطة ارتكبتها الطبيعة بل كان انحرافاً اجتماعياً... أخيراً أريد أن أقول إنه لم يكن كائناً يجذبه جنسه نفسه، كانت رغباته مهملة تماماً وأعتقد أن عنفاً قوياً كانتحار مليء بالدم يستطيع وحده أن يضع نهاية لهذه القصة).

نلاحظ من سياق هذا المقطع أن الروائي لا يتهيب أن يتدخل في سياق النص الروائي لتفسيره ودراسته بما هو خارج الروائية ومن صميم نصه الثقافي الذي يصدر عنه، وهو أي الروائي وإن يشرح ويحفر في الذهنية العربية الذكورية المهيمنة على المصائر إلا أنه لا يقوم بذلك بقصد قراءة تقنية للهوية الفكرية المجتمعية العربية لجوهرتها وتحديث آفاقها وتركيبها التراكمي إنما يتصدى وفق ذهنية ثقافية غربية تنتقد مكونات الهوية ولا تخفي رغبتها بتهديم هيكلها الظاهر بتراكيبها لا بقصد إعادة البناء من ذات الأرضية



والجوهر بل للاستعاضة عنها ببنية أخرى نموذجها ثقافي غربي، وهذا ما قاد الروائي إلى اقتطاع بعض السياقات من مكونات الهوية العربية الفكرية الدينية التراثية وانتقادها وفق منهج ذرائعي غائي أي يقتطع في سياق النص التراثي ما يخدم بناء رؤيته ليعمم الفكرة المقتطعة،إن المجتمع العربي يعيش أوج انفساخه واضطراباته وتناقضه، وهو يتزمت أسساً ماضوية مجمدة متراكمة التحريف عن الجوهر الحي الذي يدعى المجتمع تأصله بها، بمعنى آخر السياق الظاهري للمجتمع العربي وادعاء الارتباط والتأصل بالهوية هو مزيف إذ أخذ بالنتوءات والقشور التي تراكمت على الجوهر بفعل الزمن والظروف المضطربة التي لحقته أو راح يتزمت تأويلات مغلوطة للجوهر وهذا ما قاده إلى إنتاج نموذج بدئي قبلي دوني خارج عن إيقاع الحضارة وليس لعلة في جوهر الهوية فالذي شوه انوجاد أحمد وقاده إلى هذا الكون التدميري المؤسس للعنف ليس التزامه بالهوية المجتمعية العربية الأصلية بل شروط اجتماعية منتجة خارج جوهر الهوية نشأت بفعل تراكم تأويلي منحرف عن بنية الهوية فالحالة الفريدة التي تمثلها حالة أحمد ليست بالضرورة حالة هوية روائي ذاتي يلمح أنه نتاج الراهن المتداخل التكوين (أما أنا المعلم العجوز المحال على التقاعد المتعب من هذا البلد أو من الذين أساؤوا إليه وشوهوه فإنني أسائل نفسي عما أثارني في هذه القصة أعتقد أن ما أثارني فيها أولاً هو ما فيها من لغز ثم أنني أعتقد أن مجتمعنا قاس جداً وأن لم يكن يبدو عليه ذلك وما فيه من عنف في العلاقات يتيح لمثل هذه القصة المجنونة التي تتحدث عن رجل في جسد امرأة يجب أن تكون شكلاً من أشكال دفع هذا العنف إلى أبعد مداه) رغم وعي بن جلون إلى أن المجتمع العربي الآني إنما ينتج انكساره لعدم قدرته على إقامة توازن تحديث هويته بما لا يلغي شخصيته الخاصة

وحداثة الآخر فهو ينتج تشرده ضياعه الحضاري وخصوبة (زناه التربوي) أي استيراده لقمصان الغرب التي تزين عورته لعدم تناسق الجسد ولبوسه وتلك مسألة تجاوزها المشروع النهضوي العربي منذ عتباته الأولى رغم ذلك فإن بن جلون يصر على أن جسد الهوية جيفة غير قابل للحياة ولا بد من جسد آخر مصنع وفق النموذج الغربي وهكذا يصبح النص القرآني وسيلته الرئيسة لقراءة موت الهوية العربية التي يرى الحاضر رائحة جيفتها الخائفة ولم تقو البحار ولا عطور باريس الشهيرة أن تمنع وصول هذه الرائحة إلى أنفه وخدش صفاء روحه، إنها حالة شديدة الحساسية، أي هي جدل ما بين قوة الانتماء وشدة الارتقاء فإن كانت مصيبة المجتمع العربي كما رآها نزار قباني قبل عقود قمر وخبز وحشيش فإنها اليوم عند بن جلون كذلك (هي قمر وخبز وحشيش وألف ليلة وليلة وقرآن وعرب قبل كل شيء)(لا يوجد فرق ضئيل بين مجتمعنا العربي والإسلامي، الإقطاعي والتقليدي)..

(ولما فرغ الكتاب بما فيه من أسطر بسبب تعرضه للبدر التمام في ليلة مقمرة شعرت في البداية بخوف ولكن ذلك كان الإرهاصات الأولى لخلاصي أنا نفسي أيضاً نسيت كل شيء وإذا كان بينكم من يحرص على معرفة تتمة هذه القصة وجب عليه أن يسأل القمر عندما يكون في تمام البدر أما أنا فإنني أضع الكتاب هنا أمامكم كما أضع المحبرة وحامل الأقلام وسأمضي لقراءة القرآن على قبور الأموات) لقد انصب كلامنا على منظومة الطروحات الفكرية للرواية دون تحليل علاقتها بالشكلانية الروائية كصورة إبداعية تمنح التجربة هويتها الفنية كون هذا العمل كما ذهبنا في الأساس هو نص فكري نقدي مقنع بالصورة الروائية وفق تركيب مقصود لتحقيق الأفق النقدي.



لقد بالغ بن جلون في التركيب الشكلاني للرواية إذ هي رواية يوميات ((أحمد)) ظفر بالدفتر المدونة عليه أحدهم وراح يحكيها وفق أسلوب الحكواتي، وبقصد أسطرتها أو - بتعبير آخر يتمناه بن جلون : تحويلها إلى خرافة يتسلى بها العرب في لياليهم - عدد الخواتيم بتعدد الرواة وقد قسمها إلى فصول وأبواب إمعاناً في تعقيد الشكل و إتاحة فصول للتعقيب والتحليل وتأكيد الطروحات وإن يكن ذلك من خارج العمل الروائي فهو يسهب في تفريع الأبواب والفصول وتداخل الأحداث.

• كاتب من سوريا

فيلم (سمكة كبيرة) للمخرج تيم بورتون

الحقيقة.. أم جم

إبراهيم نصرالله *

(لم يقل لي شيئا حقيقياً واحدا في حياتي) يقول الابن محاولا اختصار علاقته بالأب في فيلم (سمكة كبيرة- Big Fish)، أما الأب فيقول في موقع آخر (لم أكن سوى نفسي منذ ولادتي).

Cinema

..ال الحكاية؟!

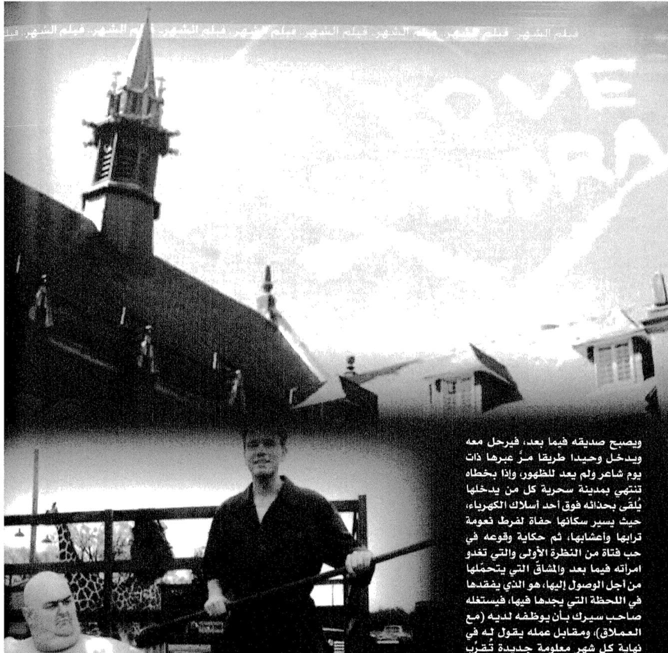
BIG FIS..

في فيلم غريب وغني على أكثر من مستوى، مقتبس عن رواية حديثة كتبها دانييل والاس، يقدم المخرج الشهير تيم بورتون رؤية جديدة طازجة للحياة، للحقيقة، رؤية مربكة وممتعة في آن، وهو يتتبع حياة إدوارد بلوم الشخصية العذبة المحاصَرة أبداً بنظرات الشكّ حتى من أقرب المقربين إليه: ابنه الوحيد.

يقوم بدور بلوم الممثل الكبير البرت فيني، وتقوم بدور الزوجة الممثلة اللامعة جيسكا لانغ التي بات ظهورها نادرا من سنوات، هي التي قدّمت عددا من أقوى وأكثر الأفلام نوعية وجرأة.

تجتمع في حكاية إدوارد بلوم عوالم ساحرة سحرية كثيرة، بدءاً من لحظة مولده حيث نراه ينطلق من رحم أمّه أشبه بقذيفة متجاوزاً السرير وعابراً الممرَّ من بين أرجل الممرضين والممرضات وزوار المستشفى، مولودا جميلا بعينين مشرعتين على العالم، دون بكاء، إلى طفولته الأولى وتلك الجرأة التي تملأه اطمئنانا حين يتجاوز رعب زملائه ليطرق باب ساحرة بعين زجاجية، ويعود إليهم وهي ترافقه، مؤكدا لهم صحة تلك الخرافة التي تدور حولها، حيث باستطاعة كل إنسان أن يرى الطريقة التي سيموت بها بمجرد النظر في هذه العين.

وبعيدا عن طفولته هذه، نراه كيف يُصاحب عملاقاً هددَ مدينته ذات يوم



ويصبح صديقه فيما بعد، فيرحل معه ويدخل وحيدا طريقا مرَّ عبرها ذات يوم شاعر ولم يعد للظهور، وإذا بخطاه تنتهي بمدينة سحرية كل من يدخلها يُلقَى بحذائه فوق أحد أسلاك الكهرباء، حيث يسير سكانها حفاة لفرط نعومة ترابها وأعشابها، ثم حكاية وقوعه في حب فتاة من النظرة الأولى والتي تغدو امرأته فيما بعد والمشاق التي يتحمّلها من أجل الوصول إليها، هو الذي يفقدها في اللحظة التي يجدها فيها، فيستغله صاحب سيرك بأن يوظفه لديه (مع العملاق)، ومقابل عمله يقول له في نهاية كل شهر معلومة جديدة تُقرّب المسافة من تلك الحبيبة.

ولا يكتفي إدوارد بلوم بحكايته المركزية، بل يسرد حكايات بشر آخرين بدءا من حكايته يوم مولد ابنه، وكيف كان يعمل على اصطياد (السمكة الكبيرة) التي اضطر في النهاية أن يضع خاتم زواجه طُعما لها، وكيف أنه حين اصطادها لم يكن ثمة شيء يهمه سوى استرجاع الخاتم، وهكذا أمسكها وأشرع فمها وأخرج الخاتم منه، وأطلق السمكة.

كما أن هناك حكاية أحلامه التي تتحقق: يحلم بلوم الطفل بجدته تموت، يصحو فَزِعًا ويخبر أباه الذي بدوره يدعوه لكي يعود للنوم وألا يفكر بمثل هذه الكوابيس، إلا أن الجدة تموت في اليوم التالي، وحين يحلم بلوم ثانية بأن أباه يموت هذه المرة، يتردد في إخباره، ولكنه في النهاية يخبره عن الحلم، يدور الأب محطماً ليقضي أسوأ يوم في حياته، ومعذّبا بعدم معرفته بالطريقة التي سيموت بها، وحين يعود للبيت، يجد امرأته تبكي لأن بائع الحليب المقرّب إليهم مات على عتبتهم!!

ثمة تقاطع بين المأساة والسخرية دائما، لكن الشيء الأكيد أن حكاية جميلة واحدة تكفي لإنقاذه من أي شَرَك تنصبه الحياة له.

تتحوّل مجموعة الحكايات إلى أطواق نجاة له في كل مرّة يجد فيها نفسه في مأزق، لكن معضلته الأساس أن الشخص الوحيد الذي لا يصدقه هو ابنه، ابنه الذي يهجر البيت سنوات بعد زواجه ولا يعود مع زوجته الحامل إلا لأن والده يحتضر، ولأن شفاءه بات مستحيلا، إلا أن الأب يؤكد للابن أول ما يراه: اطمئن، ليست هذه الطريقة التي سأموت بها!!

ونلاحظ أن كل ميتات أصدقاء الأب، التي ظهرتْ في عين الساحرة، حين كان طفلا، نراها، في حين يحتفظ هو بالطريقة التي سيموت بها سرّاً.

في المسافة الفاصلة بين وصول الابن ورحيل الأب، يستعيد المخرج حكاية بطله، وهي حكاية كاملة ممتدة من المهد إلى اللحد، وهي بالتالي عابرة لمحطات تاريخية بارزة من حياة المجتمع إنسانيا وسياسيا، ولذلك كان على المخرج أن يستعين بمجموعة من الشخصيات لأداء دور الأب في مراحل حياته المختلفة، وللوهلة الأولى يبدو الأمر شاقا على المشاهد، لكن المخرج عمل بإتقان رائع، رغم أن الأحداث لا ترد متسلسلة في الفيلم، وقد كان أداء مرحلة الشباب رائعا من قبل الممثل الشاب إيوان مكريغور، وهو الذي أدى الدور الأكبر في الفيلم، في حين أن شخصية الزوجة (جيسكا

Cinema

لانغ) تؤديها في شبابها ممثلة أخرى (اليسون لوهمان) وليس ثمة أي مراحل أخرى تظهر من حياتها على الشاشة.

نحن في النهاية أمام شخصية جريئة، ساحرة، دافئة، قادرة على تقديم أفضل ما لديها للآخرين في أوقات محنتهم، ونحن فوق ذلك كله أمام شخصية ساحرة أثيريّة رقيقة.

إن شخصية أدوارد بلوم تذكّرنا في مقاطع كثيرة بشخصية (فورست غامب) التي أدها توم هانكس قبل سنوات وأبدع فيها. لكن ما يجعلها تفترق عن هذه الشخصية أن شخصية فورست كانت أقرب للبله الذي يتحول إلى فلسفة في حالات كثيرة، في حين أن هذه الشخصية تحيل بوعيها الحكاية إلى فلسفة، كما لو أنها تقول من لا حكاية له لا حياة له.

في هذا الفيلم يوزّعنا المخرج ببراعة بين شكّنا فيما نراه بأعيننا وما يقوله الابن المعذب بوالد، الابن الذي يعتقد جازما أن والده لم يقل له أي شيء حقيقي في حياته. ويبدو الفيلم مختلفا تماما في سياق أعمال المخرج المولود عام ١٩٥٨ والذي بدأ حياته السينمائية مبكرا عام ١٩٧١ وأخرج منذ ذلك التاريخ عشرين فيلما من بينها: كوكب القردة، سليبي هولي، بات مان وعودة بات مان.

نتوزع كمشاهدين بين عذاب الابن وصدقه ومعاناته القاسية، وبين الحكاية التي نراها صورة في الغالب ونسمعها سردا أحيانا، وتزداد غربة الابن حين نرى أن زوجته تغدو مأخوذة بسحر الأب، أما الأم فهي غالبا ما تهز رأسها بسعادة بالغة وتلملم ابتسامتها كلما أطل السؤال برأسه حول مدى صدق حكايات الأب، ولم يكن لها سوى أن تبتسم تلك الابتسامة الراضية لأنها تعرف أن النساء بالنسبة لزوجها نوعان: هي نفسها وبقية النساء!! على حد تعبير إحدى شخصيات الفيلم.

في المستشفى، يسأل الابن طبيب العائلة عن لحظة ميلاده، وهل كان الأب يصطاد السمكة الكبيرة فعلا، أم غير ذلك.

يقول له الطبيب الحكاية العارية العادية التي لا دهشة فيها، وهي التي تمثل حقيقة لحظة ميلاد الابن. وبعد صمت يقول الطبيب: لو خُيِّرتُ بين الحكايتين فسأختار الحكاية التي قالها والدك لأنها الأجمل.

لعل هذا المشهد هو واحد من مشهدين اثنين نستطيع بهما أن نشكّ في روايات الأب كلها. ففي مشهد آخر يكون على الابن أن يخترع حكاية موت الأب، والأب على السرير، حيث يدخل الابن اللعبة ويسرد على مسامع الأب المحتضر حكاية موته (الأب)، وكيف أحضر له الكرسي وهرب به من المستشفى وحمله بين يديه (حملتك ولم تكن تزن شيئا) ومضى به نحو النهر، حيث يحضر فجأة العملاق صديق شبابه ويبعد السيارات عن الشارع ليفتح لهما الطريق، وهناك ينزل به للماء، يضعه فيه، فيتحول إلى سمكة كبيرة، تمضي مبتعدة.

أما الجنازة فيحضرها كل من عرفهم الأب في مراحل حياته كلها.

في نهاية الفيلم تطل تلك الجملة الجميلة: لكثرة ما يروي الإنسان القصص يصبح القصص ذاتها.

لقد تحوّل إدوارد بلوم إلى حكاية عند موته لا إلى تراب، تحوّل إلى أسطورة جميلة، تجعلنا نسأل أي جمال للحقيقة إن لم تملك جمال الحكاية.

ليس الفيلم في النهاية أقل من دعوة لنا لصياغة حياة غنية بجمال الحكايات، فأن تكون هناك حكاية تُروى يعني أن هناك حياة عاشها المرء، وحين يفتقد الإنسان الحكاية يفتقد الحياة.

ليس الفيلم سوى دعوة نبيلة لمشاهده، تقول: عش كي تستطيع أن تروي.

أما خارج هذا، فليس له سوى أن يقوم بما قام به إدوارد بلوم. وليس له سوى أن يسأل: هل كانت حياة بلوم رتيبة إلى ذلك الحد وحزينة، بحيث لم ينقذها من رتابتها ومأساويتها سوى سيل الحكايات العذبة؟ وهل علينا في النهاية أن نقف مرتبكين أمام عجزنا عن الاختيار ما بين وهم جميل وحقيقة شاحبة؟



* شاعر وروائي أردني
nasrallah23@hotmail.com

إصدارات

■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

«في النقد التطبيقي»

لـ«الدكتور فاروق مغربي»

عن دار المركز الثقافي للنشر والتوزيع في دمشق، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخراً الطبعة الأولى من كتاب جديد يحمل عنوان «في النقد التطبيقي: قراءات جديدة» من تأليف الدكتور فاروق ابراهيم مغربي.

يقع الكتاب في (١٩٢) صفحة، ويضم جملة من العناوين ذات الصلة بموضوعه، ومن هذه العناوين: دلالات الفصاحة الشعرية بين القديم والحديث، التشكيلات الاسطورية حول جدارية محمود درويش، عندما تصير القرية قصيدة، ثلاثية الزمن بين الهم الإنساني والقصور الفني .. وغيرها.

يقول المؤلف عن كتابه: إن الخط الناظم لهذا الكتاب هو أنه في النقد التطبيقي، وهذا النوع من النقد محبب للمولف لسببين اثنين، الأول أن المشهد النقدي ممتلىء بالدراسات ذات الطابع التنظيري الذي لم ينجح في الوصول بالقارىء إلى معالم نقدية واضحة في أي مجال كان. والسبب الثاني أن هذه القراءة لا تدعي الكمال، وإنما هي وجهة نظر تضيء النص الأدبي الإبداعي، الذي يُفترض انه يحتاج إلى أكثر من اضاءة.

أما المنهج المتبع في هذه القراءات - كما يخبرنا المؤلف - فلا يتجاوز المنهج الفني إلاّ قليلاً عبر منهج التحليل الاجتماعي للنص الأدبي، وهو منهج يؤثره المؤلف ويراه الأكثر ملاءمة لدرس النص الأدبي.



وفي واحد من فصول هذا الكتاب يقف المؤلف عن قصيدة النثر، ويقول: إن على من يقوم بكتابة قصيدة النثر مسؤولية مضاعفة تكمن في جر القارىء اليها، إضافة إلى الابداع الذي هو هدف كل أديب، ذلك أنّ هذا النوع من الشعر ما زال يضرب الذائقة الشعرية المعتمدة على الطرب لدى القارىء العربي، والتي اعتاد عليها منذ أكثر من قرن ونصف، وهذا يعني أن على الشاعر أن يقدم للقارىء بديلاً مقنعاً يجعله متقبلاً له في أبسط الحالات، دون أن يشعر بالندم على اضاعة وقته بقراءته، أو حتى الضرب به عرض الحائط.

لهذا وجب على قصيدة النثر الحالية - برأي المؤلف - أن تتميز بصفات تعطيها البريق والألق، وهذا ما فعله أبرز اعلامها، فإذا كان محمد الماغوط قد اختط لنفسه مساراً يصدم من خلاله القارىء بما لا يتوقعه، فإن المهمة الملقاة على أكتاف الشعراء هي نقل الكلام من حيز (الرسالة) الاخبارية إلى حيز (النص) الأدبي القائم على المجاز والصور وغيرها من التقنيات الفنية، وإلاّ وقعت قصيدة النثر بالنثرية الممجوجة شعراً، وغدت رسالة تقريرية يمكن أن يحققها أي مقال في أي صحيفة.

وفي خاتمة كتابه، يذهب المؤلف إلى أن هذا الكتاب قد ضم بين دفتية اثنتي عشرة دراسة مختلفة، ومما لا شك فيه أن هذه الدراسات قد اختلفت فيما بينها من حيث الأسلوب المتبع، ومن حيث الطول، وما هذا إلا لأن كل دراسة قد غلبت محوراً على غيره. والذي نريد تأكيده هنا، هو أن هذا المحور يشكل رؤية صاحبه، أي أنه ربما يأتي دارس ثان وينظر إلى العمل نفسه من خلال محور آخر، فتغليب محور على آخر أمر ينفرد فيها الأدب الجيد، وهي من السمات التي تسهم في خلوده، إذ إن كثيراً من المحاور غير المطروحة، التي لم ينتبه لها الناس في هذا الزمن، يمكن أن يتنبه لها آخرون في وقت آخر.

وهكذا فإن هذا الكتاب - برأي مؤلفه - تدوين لتجربة قراءة، والتعبير من خلالها عن رؤية صاحبها للنصوص المقروءة. وتأمل هذه المدونات النقدية - كما يسميها مؤلفها - أن تشحذ الهمم لقراءات أخرى مغايرة، يكون الرابح من خلالها اثنان: الأدب والقارىء.

جملة القول: إن كتاب «في النقد التطبيقي» لمؤلفه الدكتور فاروق المغربي إضافة جديدة ومخلصة للقراءات التطبيقية في النصوص الأدبية العربية.



«عمان : وهج المكان وبوح الذاكرة»

لـ «الدكتور عماد الضمور»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب جديد بعنوان «عمان: وهج المكان و بوح الذاكرة» من تأليف الدكتور عماد الضمور. والكتاب عبارة عن دراسة نقدية لصورة عمان في الشعر الأردني المعاصر.

يقع الكتاب في (٢٢٨) صفحة، ويضم جملة من العناوين التي مكنت الباحث من الإحاطة بموضوعه، ومن هذه العناوين: مظاهر الحضور العماني في الشعر الأردني، الهاشميون وعمان، البعد القومي لعمان، الاغتراب المكاني، اللغة الشعرية، شعرية الصورة، شعرية السرد، التناص الديني والأدبي والتاريخي والشعبي . .وغير ذلك.

يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن الظاهرة المكانية في الشعر العربي الحديث أصبحت واضحة، مما يستدعي البحث في أبعادها ووظيفتها، وموقع الشاعر داخل بنية المكان، وقدرته على الظهور والانصهار في بوتقته، إذْ يسعى النص الشعري المعاصر إلى ترسيخ دلالة المدينة داخل جغرافية المكان الشعري، لما تنطوي عليه من بُعد تفاعلي، يُعمق التجربة الشعرية المعاصرة، ويصقلها بمعارف جديدة.

ويضيف المؤلف: ولا بد هنا من الإشارة إلى قضية مهمة، وهي أن الحديث عن ظهور عمان الشعري لا يفصلها عن بقية أجزاء المكان الأردني الخصب، فهي و احدة من مدن الأردن ، تنتمي إلى موروث حضاري و وجداني واحد، ترك آثاره الواضحة في حركة الشعر المعاصر في الأردن.

وفي حديثه عن مظاهر الحضور العماني في الشعر الأردني يذهب المؤلف إلى أن رؤى المكان العماني في الشعر الأردني قد تنوعت في أذهان الشعراء الأردنيين، مما سمح بحركة انبعاث واضحة، اخصبت حركة الشعر الأردني بالمضامين، وأمدت خيال الشعراء بالقدرة على التعبير عن همومهم الحياتية، ومشاعرهم الوطنية والقومية، وما يعتري الوجدان الشعري من مثيرات مختلفة، تحفز الشعراء على الابداع الشعري.

وفي موضع آخر من هذا الكتاب يذهب المؤلف إلى أن عمان بجمالياتها المكانية، وقدرتها على التشكل الفني في النص الشعري، لم تكن بمنأى عن رؤى التحول المكاني، إذْ لم تستطع أن تحتفظ لنفسها بنسق جمالي واحد، تسير عليه، أو توجه الشعراء وفقاً له، وهذا نابع من خصبها الفكري، الغني بالأحداث، ودفقها الوجداني المثير للذاكرة، مما سمح للشعراء إعادة بناء و اقعها بتفاصيله، وبطريقة تؤكد تلك العلاقة التفاعلية التي تنشأ بين الذات الشعرية ومكانها الخاص. ولعل موقف عرار - برأي المؤلف - يمثل مظهراً مهماً من مظاهر التحول المكاني الذي يجعل المكان يتشكل وفق رؤى فكرية خاصة، تحكمها عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية.

ويصل المؤلف إلى أن عمان في كثير من النصوص الشعرية اتخذت صورة المرأة العاشقة للجمال، وأن الدراسة الفنية للشعر العماني قد كشفت عن تشكيل جمالي واضح لمفردات اللغة، يُبرز خصوصيتها في إنتاج النص الشعري، ومنحه شعرية واضحة، تتجاوز مباشرة الواقع إلى تعميق الصفة المكانية بكل ما تحمله من أبعاد جمالية، إذْ تظهر بوصفها بؤرة ايحائية، تمارس فعل الامتداد الروحي، والانشاء العاطفي وفق رؤية جمالية، تبوح بما تختزنه من حبٍّ لعاشقيها، بعدما أظهرت طبيعتها الانثوية أنه لا يليق بها إلا الحب، وإظهار أبعادها الجمالية، مما سمح بتعالق نصي مع التراث بكل تجلياته الابداعية.

جملة القول: إن كتاب «عمّان: وهج المكان وبوح الذاكرة» لمؤلفه الدكتور عماد الضمور يضع القارىء أمام صورة مكتملة لما قيل في عمان من شعر، ويمكن أي باحث من التعرف إلى المصادر والمراجع المتعلقة بعمان وصورتها في الشعر الأردني المعاصر. كما أن مؤلف هذا الكتاب دقيق في اختياراته .. أمين في اقتباساته.





«طريد الرمم»

لـ «حسام الرشيد»

عن دار الكندي للنشر والتوزيع في مدينة اربد في الأردن، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧ صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان «طريد الرمم» لمؤلفها الروائي «حسام الرشيد».

تقع الرواية في (٢٠٥) صفحات، وتضم سبعة فصول، جاءت جميعها تحت عنوان «وجع»، أي الوجع الأول، الوجع الثاني.. وهكذا إلى المرجع السابع.

وهذه الرواية هي الثانية لمؤلفها، حيث صدر له رواية سابقة بعنوان: «الملائكة لا تمشي على الأرض» والمؤلف المولود عام ١٩٧٠ عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

يستقي حسام الرشيد شخوص «طريد الرمم» من التراث العربي، غير أنه لا يقصد أن يقف بروايته عند محطة تاريخية بعينها، وانما أراد أن يتطلع للماضي بعين الحاضر والعكس صحيح.

وهذه السمة في السرد الروائي معروفة بين الروائيين المعاصرين، فأغلب الروائيين الذين لجأوا إلى التاريخ، إنما فعلوا ذلك لأسباب متباينة، حيث وقف بعضهم عند محطات مخزية في التاريخ العربي ليقول: ان اليوم يشبه الامس، ووقف آخرون عند محطات مضيئة في التاريخ العربي ليقولوا: إن الشعوب يمكن أن تستعيد أمجادها اذا ارادت.

تبدأ «طريد الرمم» على هذا النحو:

«عاد شيخ الرعاة..

عاد شيخ الرعاة..

عندما بلغ الشيخ النعامي خبر عودة شيخ عيونه ابن ربيعة هب واقفاً كالملوغ، اخذ نفساً عميقاً وكأنه طرد من صدره ألف كابوس، فقد كانت الأيام المنصرمة عبئاً ثقيلاً جثم على صدره، فأصبح عصبي المزاج، ثم الحذر، يختبيء لأقل بادرة خوف، يرتجف في فراشه كطفل لم يغادر عامه الأول، ليله أرق متصل، ونهاره قلق مشتعل، وبين الأرق والقلق كانت مخاوفه السوداء تفترسه بشدقيها الكبيرين» ص١١.

وإذا كان من المؤكد ان هذه المساحة المخصصة لعرض كتاب لن تفيه حقه، فإن الوقوف على القضايا النقدية في هذه الرواية يحتاج إلى مساحة أكبر.

وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكننا تقديم إشارات عجلى لبعض المسائل النقدية، خاصة ما تعلق منها باللغة والمكان، حيث نجد الروائي حريصاً على اللغة الفصيحة سواء أكان ذلك في السرد أم في الحوار، كما أنه حرص على أن يمنح لغته أبعاداً بلاغية، حتى فيما يدور من حوار بين الشخوص، مثل هذا الحوار:

«ماذا يضحكك يا مجنون الرمم؟

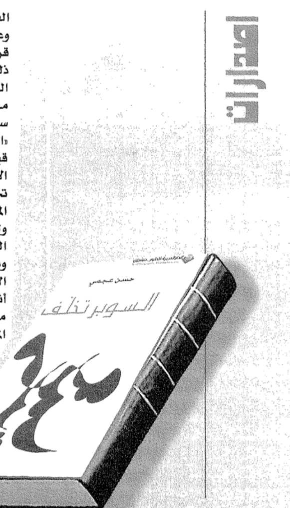
استدار بجسده نحونا وقال هامساً:

- أيها الجنود الأغبياء، المتلمس طار على ناح غيمة بيضاء منذ أن تنفس الصبح..» ص٦٨

والحقيقة أن الشخوص في «طريد الرمم» تنطق بلغة متناسبة مع مكانتها الاجتماعية ومرحلتها التاريخية، وما تريد أن توحي به، كأن يقول أحدهم: «كلاب الرمم كثيرة، فأيها تقصدين، التي تمشي على اثنتين أو اربع» ص٩٠، ويقول آخر: «كنت أرى رؤوساً قد أينعت وآن قاطفها، ولكني أرى الآن سراويل قد خلعت وحان إحراقها» ص٩٢.

أما عن المكان، فقد جاءت أغلب الأماكن في «طريد الرمم» أماكن مفتوحة كالصحراء ومضارب القبائل وهو أمر يتناسب وطبيعة هذه الرواية التي تجري أحداثها فيما يشبه الفضاء الطلق.

جملة القول: إن رواية «طريد الرمم» لمؤلفها حسام الرشيد تؤشر على روائي سيتبوأ مقعده بين الروائيين الأردنيين والعرب، لذلك لا يسعنا إلا أن ندعو النقاد للاهتمام بهذه التجربة الروائية.



«السوبر تخلف»

لـ «حسن عجمي»

عن الدار العربية للعلوم في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت الطبعة الأولى من كتاب جديد بعنوان «السوبر تخلف» من تأليف «حسن عجمي».

يقع الكتاب في مائة وعشرين صفحة، ويضم جملة من العناوين منها: قوانين الطبيعة، الديمقراطية، رفض المنطق في الخطاب الشعري، محمود درويش ورفض المعنى، أدونيس ورفض المعنى، الإعلام والمدارس والجامعات، الحدس والخيال، الابداع، الحداثة، النظرية والمنطق.. وغيرها.

يحاول حسن عجمي في هذا الكتاب - كما حاول في غيره - أن يعطي لأفكاره معاني علمية صارمة، وذلك من خلال تحويله بعض المصطلحات والمفاهيم الفلسفية إلى معادلات رياضية.

وعلى الرغم من قناعتنا بأن أفكار حسن عجمي بحاجة إلى قراءة متأنية، ومحاورة هادئة، فإننا لا نستطيع أن نفعل ذلك في هذه المساحة المخصصة لعرض الكتب، لذلك ندعو الباحثين والمهتمين الى النظر فيها نظرات فاحصة، ابتداء من عناوينها، وصولاً الى مضامينها، حيث نجد المؤلف - على سبيل المثال - يضع لخمسة كتب من كتبه عناوين تبدأ بكلمة «السوبر» مع أنه ألف هذه الكتب باللغة العربية، وليس من قبيل اجتراح المعجزات استخدام البديل العربي لهذه المفردة الإنجليزية!

تحت عنوان «السوبر تخلف» يقول مؤلف هذا الكتاب: الشعب المختلف هو الشعب الذي لا ينتج ما هو مفيد للبشرية وللعالم، أما الشعب السوبر متخلف فهو الشعب الذي يطور التخلف، وذلك من خلال تقديم الجهل على أنه علم.

ومما يذهب اليه مؤلف هذا الكتاب أن الصراع في الشرق الأوسط إنما هو صراع بين القبائل، والصفة الأساسية للقبائل أنها في صراع مستمر، ذلك أن منطق القبيلة يختلف عن منطق المجتمع، إذ تعمل القبيلة من أجل استمراريتها، أما المجتمع فيعمل من أجل استمرارية الفرد وتطوره.

وهنا لنا ملاحظة بسيطة، وهي أن الأحكام القاطعة قد تكون بعيدة عن الروح العلمية بدرجة أو أخرى، فعندما يقول حسن عجمي: «لا ينتهي الصراع في شرقنا ولن ينتهي» ص٦٨ فإن مثل هذا الرأي القاطع لا يمكن الحكم على صوابه من خطئه بهذه السهولة!

من الأمور اللافتة في هذا الكتاب وقوف مؤلفه عند الشاعرين محمود درويش وأدونيس، وذهابه الى أن كثيراً من جملهما الشعرية لا معنى لها، مما أحال أدبنا وشعرنا الى مجرد لعب على الكلمات، وبالتالي لن ينقذنا سوى العلم.

وفي ذلك يقول المؤلف: الشعر الغرائبي شعر بلا معنى، لأنه يكون العبارة من خلال جمع ما يُجمع من المفاهيم، وهذا ما يصدق أيضاً على النثر الغرائبي. لقد أمسى أدبنا أدباً غرائبياً بامتياز فاقداً للمعنى، مما كرس حقيقة اننا خرجنا من الحضارة، فأمة لا تشارك في صياغة العلوم أمة لا أدب ولا شعر لها.. عبارات الأدب الغرائبي هي كعبارة (العدد سبعة متزوج)، هذه العبارة لا معنى لها لأنه يستحيل أن تكون الأعداد متزوجة أو غير متزوجة، فمفهوم العدد يختلف جذرياً عن مفهوم الزواج، فالأعداد للحساب أما الزواج فللبشر. وبذلك يؤدي جمع هذين المفهومين في عبارة واحدة الى أن تكون تلك العبارة بلا معنى.

وبعد أن يستعرض المؤلف عبارات أدونيس الفاقدة للمعنى، فإنه يقول: لكن هذا لا يعني أنه لا بد من أن نكتب شعراً مباشراً، بل لا بد للأدب أن يبني نصوصه على أساس النظريات العلمية المعاصرة، وبذلك نحصل على الشعر العلمي، فالشعر العلمي يجنبنا كتابة الشعر المباشر كما يجنبنا الوقوع في عبارات شعرية لا معاني لها.. ويكتسب الشعر العلمي مشروعيته من خلال قدرته على تقديم الجديد في الأدب وتجاوز اللامعنى في العبارة، وتجاوز الشعر المباشر الذي يُعنى بوصف الظاهر والمعروف.

• كاتب واكاديمي أردني



بنك للتنمية الثقافية

درجنا على الاعتقاد بأن الثقافة لا يمكن أن تحقق أي مردودات مادية، وأن الفعل الثقافي مجرد من خصال الربح، وهو دائما خاسر، لا يستند عليه، ولا يمكن تحمل تبعاته، إلا في الدول المتقدمة، وبعض الدول النامية التي تغازل تلك الدول المتقدمة لنيل منح وتمويلات لمشاريع "عزيزة" عليها.

وفي كل تطبيقاتها الاقتصادية، فإن بلداننا العربية، أبدت اهتماما مبالغا فيه من ناحية وضع الخطط التنموية التي تمتح من بئر دعم الريف والقرى والثروة الحيوانية والصناعة، وربما التعليم والإعمار، والمناجم وغيرها، وحظيت هذه المشاريع التنموية كما يحبون تسميتها، بخطط طويلة المدى وقصيرته، وتم تأسيس شركات لها، ثم انحرف الأمر ليأخذ بعدا أكثر قوة وتأثيرا، بتأسيس بنوك متخصصة، فأصبحنا نقف أمام يافطات بنوك تعنى بالزراعة والصناعة والمناجم، وأخرى منها، تعنى بتمويل المشاريع الصغيرة والكبيرة، وهلم جرا.

لقد أرسى مخططو سياساتنا التنموية، فهما يعتقد بان التنمية الصناعية والسياحية والزراعية وغيرها، تمكّن اقتصاداتنا الوطنية من النهوض، والغريب أن اقتصاداتنا العربية لم تنهض حتى الآن، رغم كل المشاريع التنموية وخططها الخمسية والعشرية، ولم يمر عليها يوم دون عجز، أو تدهور.

ظل الاقتصاد، هو الأساس في فكرة التنمية، رغم فشله أحيانا وخسارته بالضربة القاضية، ووضعت الثقافة على الرف، وكان ينتبه إليها في حالات الرخاء السياسي، وهي حالات نادرة جدا في دولنا، وكان يتم التعاطي مع الثقافة أثناءها على أنها مادة ترفيهية، لا تتحقق فيها أي شروط تنموية، تسهم برفد اقتصاد الوطن.

صحيح أن الثقافة ظلت مقترنة بالطبقة الارستقراطية، واحتمى الكتاب والشعراء والمفكرون والفنانون والفقهاء وغيرهم من صناعها، بقصور الولاة والأمراء والخلفاء، ومن لم يتسن له أن يحظى بواحد من هذه البلاطات، كان يلقى مصيرا بائسا على الأغلب.

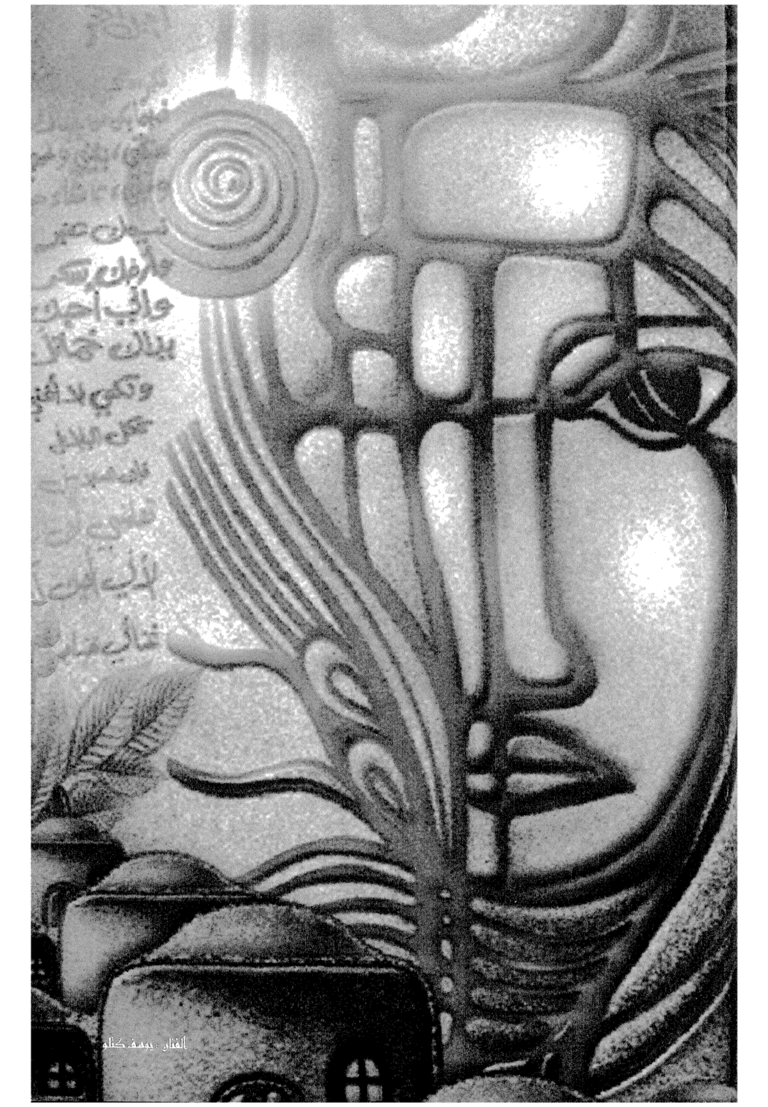
ولأن الثقافة نزلت بالفعل من برجها العاجي، وأصبحت مادة متداولة، مستخدمة في حياتنا، يجري استثمارها برؤوس أموال ضخمة، فإننا بحاجة فعلا لأن نعيد النظر في فكرة التنمية الثقافية، وأن نوجه جزءا من عناية اقتصاداتنا إليها، فالثقافة عنصر ضروري في تشكّل مجتمعات عصرية، قادرة على الإنتاج والتنظيم والتفكير بسوية تتواءم مع التقدم الذي يشهده عالمنا، وهي أيضا مجال استثماري رحب.

من هنا فإن التوجه الى تأسيس بنوك تنموية ثقافية تستغل رساميلها في مشاريع ثقافية، سيؤسس نوعا من الاستثمار في العمل الثقافي، ومن ثم سيكون هذا الاستثمار موجها للمجتمع، يسهم في تنمية سويته الفكرية والجمالية والإنسانية، والاقتصادية، فالمشاريع الثقافية إن تم التفاعل معها والتخطيط لها جيدا، واستثمارها بالطرق التي يتم الاستثمار الاقتصادي بها، ستكون مدرة للدخل، لو تم التخطيط لها بصورة منهجية وعلمية وعملية، داخل مجتمع قادر على التفاعل مع الثقافة، ولا يظنن أحد أننا وصلنا مرحلة من التخلف بحيث لا يمكننا أن نستثمر في الثقافة أو نتفاعل معها.

فهناك العديد من المشاريع التي تسند قامتها بالاستثمار الثقافي، مثل السينما والتلفزيون والموسيقى والنشر والإعلان والسياحة والفنون التطبيقية، ولعل فكرة إنشاء بنك للتنمية الثقافية في بلداننا العربية، يعزز من التفكير التنموي في الثقافة، وينهض بمقدراتها، ويسهم بخروج الثقافة من حدود تداولها المحدودة، ويوسع من فضاء تفاعل المجتمع معها، ومن ثم فإن التنمية في الثقافة هي تنمية في المجتمع والإنسان.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com



الفنان : يوسف كتلو

